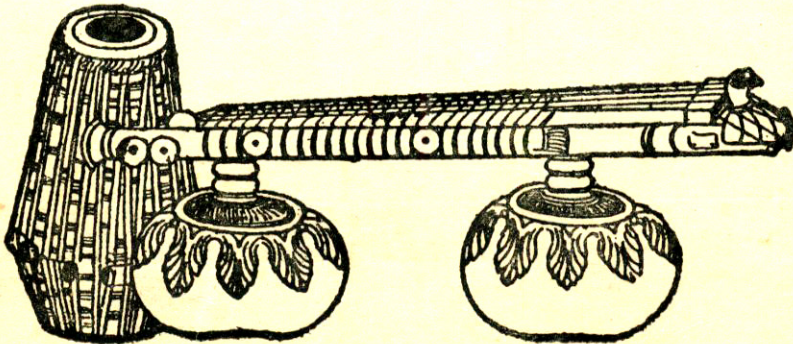
N. Ramanathan

dhrupad annual

1993

ध्रुपद वार्षिकी

१९९३

OBJECTIVES :

1. To present a chronicle of the wave of scholarly and popular awakening about Dhrupad that originated a few years ago.
2. To stimulate and promote scholarly work about Dhrupad.
3. To prepare reference material for research on various aspects of Dhrupad.

Bilingual Nature of the Journal :

Articles in English have been summarised in Hindi and *vice versa.*

Subscriptions : Rs. 100/- Inland ; Foreign $ 20.

उद्देश्य :

१. गत कुछ वर्षों में ध्रुपद के सम्बन्ध में विशेष (विद्वज्जनोचित) और सामान्य जागरण की जो लहर उठी है, उसका काल-क्रमानुसारी विवरण प्रस्तुत करना।

२. ध्रुपद को लेकर विद्वत्तापूर्ण कार्य को प्रेरणा और प्रोत्साहन प्रदान करना।

३. ध्रुपद के विभिन्न पक्षों पर शोधकार्य के लिए सामग्री प्रस्तुत करना।

पत्रिका का द्विभाषामय स्वरूप :

अंग्रेजी लेखों का हिन्दी में और हिन्दी लेखों का अंग्रेजी में सार-संक्षेप प्रस्तुत है।

शुल्क : भारत में ५० रु०; विदेश में १० डालर।

Published by the All India Kashi Raj Trust on behalf of the Maharaj Benares Vidya Mandir Trust and Printed at the Tara Printing Works, Kamaccha, Varanasi.

N. Ramanathan.
N-Ramanathan.

DHRUPAD ANNUAL 1993

Vol. VIII

ध्रुपद वार्षिकी १९९३

अष्टमाङ्क (महाशिवरात्रि वि० सं० २०४९)

Maharaja Banaras Vidya Mandir Trust

अनुक्रमणिका

Table of Contents

THE VERBAL CONTENT OF DHRUPAD SONGS FROM THE EARLIEST COLLECTIONS

II. The *Kitāb-i Nauras* of Ibrāhīm ᶜĀdil Shāh II, Sulṭān of Bijapur (r. 1580-1627) and its Persian Preface by Mullā Nūr al-dīn Muḥammad 'Ẓuhūrī'-Part II.

FRANCOISE DELVOYE 'NALINI'

Introduction

The present paper is the second part of an introductory essay on the *Kitāb-i Nauras,* or "The Book of the Nine Flavours" or "Sentiments", a collection of song-texts composed by Ibrāhīm ᶜĀdil Shāh II, Sulṭān of Bijapur from 1580 to 1627, viewed in the light of contemporary and later Indo-Persian and European writings.[1]

The first part presented a brief introduction about Ibrāhīm ᶜĀdil Shāh II, who is remembered among the Sulṭāns of the ᶜĀdil Shāhi dynasty of Bijapur (end of 15th century to end of 17th century) as a poet, a musician, a painter and a calligrapher and also as a remarkable patron of poetry, Belles Lettres, painting and calligraphy.[2]

Among the eminent personalities of his court, Mullā Nūr al-dīn Muḥammad 'Ẓuhūrī' is considered as one of the greatest Indo-Persian poets. Born around 1533-1536, he was noticed in Khurāsān, Yazd and Shiraz for his poetical excellence. But the lack of proper recognition made him leave for India (c. 1580) where he was remarked by ᶜAbdur Raḥim Khān-i Khānān and Shaikh Abū' l Faiż 'Faiżī' and where he died in around 1616.

In the Deccan, Mullā Nūr al-dīn Muḥammad 'Ẓuhūrī' became the "poet-laureate" of Burhān Niẓām Shāh II, Sulṭān of Ahmadnagar from 1590 to 1594, for whom he composed a *Sāqī-Nāma* which includes a section on the music and the musicians of his time.[3] Later on 'Ẓuhūrī' settled in Bijapur where he became the "poet-laureate" of Ibrāhīm ᶜĀdil Shāh II for whom he composed his "Three Essays" (*Seh Nasr*) in ornate prose.[4] Noted for their complex style and intricate imagery, the "Three Essays" provide interesting information about the cultural life and particularly the Art-music patronised in Bijapur, both in a factual and a metaphorical way. The First Essay or *Nauras* stands specifically as a preface to the *Kitāb-i Nauras* of Ibrāhīm ᶜĀdil Shāh II. Though it has been extensively quoted in the first part of this paper, further reference will be made to its musical contents, as well as to portions of the Second

and the Third Essays, relevant to the artistic personality of Ibrāhīm ᶜĀdil Shāh II and the *Kitāb-i Nauras*, which will be frequently quoted.

I. The Second Essay of the Seh Nasr of '*Ẓuhūrī*' *: Gulzār-ī Ibrāhīm or* "*The Rose-Garden of Ibrāhīm*".[5]

This "Essay" in ornate prose interspersed with verses is a sophisticated encomium eulogising Ibrāhīm ᶜĀdil Shāh II, "unique and distinguished in the seven regions of the globe with the gift of nine virtues."[6] 'Ẓuhūrī' describes his "Divine Knowledge", "The good fortune of [his] submission to the lustrous teachings of Mohammad, and the boon of lifting the banner of affection for ᶜAlī", his "Pomp, glory, greatness and magnificence", his "Justice", his "Bravery", his "Munificence", his "Comely form and world-embellishing countenance", his "good nature and pleasant manners" and finally his "Virtue of acquiring excellences and perfection" [*taufīq-i kasb-i fażāil wa kamālāt*], which is reflected throughout his personality as an artist and a patron of arts.[7] Apart from the musical simile of "the sound of the beating of the drum of justice" [*sadā-ye kos-i ᶜadālat and ghulghul-i kos-i ᶜadl*], while describing the fourth virtue,[8] only the last section offers a number of references to music. In the translation of M. ᶜA. Ghani :

> "...With the miracle of his *David*-like songs [*naghma*] he softens the iron-hearts into wax; and with the freshness of his *Bārbud*-like notes [*tarāna*], he picks away the dryness from off the brain of the pious (*i.e.* even pious people, who have no passion for music, are amused with his charming melodies). In the garden of music [*gūlśan-i tarāna sāzī*], the body of Venus, with the flower of acknowledgment of his pupilship, is decorating her head (*i.e.*, Venus considers it an honour to acknowledge herself as his pupil in the art of music).."[9]
>
> "If the nightingale mingles its breath with the songs [*naghma*] composed by the King, it would fling down from its beak both its old melody [*tarāna*] and the petal of flower (which it loves so much)" ..."His composition (sic) [*ᶜibārat*, which means "style"] has the purity of the pearl of Aden; his words have the freshness of an old turquoise.."[10]

The last *masnavī* of the Second Essay gives a description of the Deccan and the kingdom of Bijapur. "The Deccan is the home of mirth and happiness [*maskan-i ᶜaiś wa ᶜiśrat ast Dakan*]; the lip is thrown into a foreign land by the talk of one's native country... Exquisite tunes are poured forth from his musical instrument [*naghmā-ye gharīb rekht az sāz*]..."[11]

Elsewhere 'Ẓuhūrī' refers to Bijapur in a verse :
"If they make the elixir of mirth and pleasure,
They make it from the holy dust of Bijapur."[12]

II. The Third Essay of the Seh Nasr of 'Ẓuhūrī' : Khwān-i Khalīl or "The Table of the Friend of God"[13]

In his Third Essay, 'Ẓuhūrī' describes in an elaborate way the eminence of Ibrāhīm ʿĀdil Shāh II in poetry, chess, painting and calligraphy and music. Some remarks about his lyrics are worth being quoted :

> "To hear his verses, which deserve pearls to be scattered over them, tongues are entirely ears; and in reading his shining couplets the ears are entirely tongues."[14]

After some comments on the Sulṭān's art of poetry, 'Ẓuhūrī' describes the thought-content of his verses, like so many Indo-Persian authors writing on Indian music[15] :

> "The subject of such poems should be love and affection, and counsels and exhortations should find place in other branches of poetry. And, whatever be taken as the basis of the poem, whether *Firāq* (Separation from the beloved) or *Wiṣāl* (Union with the beloved), should be maintained throughout. To have one line containing a heart-rending love and the other a heart-burning aversion is not proper. If the ode contains rhymed words, suitable meaning alone should strike the ear..."[16]

This is followed by some remarks about rhyme, rhythm and metre. Then an interesting comment reminds the reader of the excellence of the Sulṭān as a poet-composer :

> "He also instructs us to keep in view the requirements of musicians [*mūsīqān*], and says that in the operation of breath and sound [*ṣaut*] the division of words and the adjustment of phrases, in the balance of harmony [*āhang*] and regulation, should be in consonance with the timing [*ẓarb*] and pitch of voice; and notwithstanding all this fastidiousness there should be easiness and flow instead of affectation and artificiality..."[17]

After describing his protector's mastery of chess and painting 'Ẓuhūrī' goes back to music :

> "Despite all these excellences and perfections he treats all his accomplishments as the effect and music [*mūsīqī*] as the cause (*i.e.* principal accomplishment), and the story of the incompetency

of Avicenna and the tale of his own mastery, are carried to the ears of the people of the world through song [*naghma pardāzī*].."[18]

"Ever since songs were elicited from the motions of the skies, such an easy-flowing trill has not been heard from the throat of the heavens; and on the blank page of sound [*āvāz-i naqśa*] so excellent an impression has never been stamped. From the repetition of the rhythmic phrases and the high pitch in songs [*naghmat*], the love and fondness of listeners are always on the point of increase like the doubling of squares on a chess-board. Indeed in the matter of song and melody [*naghma wa sāz*] the ears of the dead have suffered a mighty loss, and the times have put an extraordinary ring of favour in the ears of those living."[19]

Masnavī :

"Since his musical instrument [*sāz*] has been transformed into joy, through his plectrum [*miżrāb*], no ear listens to the bewailings of ill-fortune.

Like the lip near the ear of every one is intoxicated with song as if the effect of *Nauras* is nothing less than old wine.

Through his song [*naghma*] the body of *Breath* is diffused with life; his plectrum is a healing balm for every wound.

Until breath was employed in singing his composed songs [*naśqāhā*], it did not produce any attraction in its words about the fair."[20]

Quatrains (*rubāᶜyāt*) :

"What a charming music the King has invented ! There are a hundred chants mixed with every breath.

If you shut your palm like a bud, it would be filled with the flowers of song [*gul-i naghma*]; the air is so immensely replete with music [*naghma*].

When the song of the king [*naghma-ye śāh*] goes out for a walk, it passes through the brain and the heart of both the careless and the careful.

From the mouth and the tongue of the musicians [*muṭribān*] to the ears of the audience, it travels constantly over the head of the sense of hearing.

The freshness of life is from his fresh song [*naghma-ye tāza*]; he alone can pull the ears of Venus.

Just as the wind carried aloft the throne of Solomon, so, also, the throne of his (King's) fame is wafted on the shoulders of breath.

Even his saltish chants [*tarāna*] are sugar for the ears; and the purity of his speech is a pearl for them.

From him Song [*naghma*] raised a banner for the conquest of the world; he captured the realm of the tongue, also that of the ear."[21]

'Ẓuhūrī' describes how skilled professionals and masters of the theory of music were recruited and brought to Nauraspur, the new-built "City of *Nauras*", which he depicts lavishly :

> "... in Nauraspur, a building has been newly erected and furnished for the residence and accomodation of the expert musicians [*maqām śināsān*]. Of these so many have thronged that it would be strange if even the disturbance of times could fix a rent roll of dispersion on their abundance (*i. e.* even time cannot scatter them); and of the individuals descending from the family of *Bārbud* (the famous Persian musician) and the tribe of *Nakisa* (also a musician), who have put in their ears the ring of his pupilage, and made their foreheads to bow down to his mastership, and who with their voice [*āvāz*] tie the feet of the nightingale with a piece of thread and who with their cheeks laugh at the bloom of the rose, some nine hundred choice masters of perfection and beauty [*ṣāhab-i kamāl wa ṣāhab-i jamāl*] always stand as sentinels in the court of the King's palace of sky-foundation. And with the clamour of the singers [*goyandagān*], the dome of the sky is ringing with such echoes that the hearers will not be deprived of songs [*naghma*] even if the singers cease to sing; and with the tumult and noise of the players on musical instruments [*sāzandagān*] the trees set up such a dance [*raqṣ*] as will not make the leaves cease clapping hands even if the foot stops keeping time with the sound [*āvāz*].[22]

Quatrains (*rubāᶜyāt*) :

"The world is saturated with melody and all its requisites; it has become a casket for the pearl of the sound and echo [*ṣaut wa ṣadā*]. Old sorrows have become strangers to the heart; since the world came to be acquainted with the song of *Nauras* [*naghma-ye Nauras*].

In every corner the banner of festivity and rejoicing has been raised; life has been sown in the body with the water of melody [*nam-i tarāna*]. The child who has newly come into the world of

existence has had its palate raised with the tune of song [*śarāb-i naghma*]..."[23]

'Ẓuhūrī' reminds us of Asad Beg's account in his Memoirs, by giving us a vivid description of Nauraspur, the "excellent city" with a metaphorical dimension[24] : 'The corner of the musicians' lane produces Venus; the breeze of their door and balcony is replete with melody. Piety is bound up with the wire of their voices; inwardly it has its ears on their musical istrument...[25]

The Sulṭān himself refers to Nauraspur in two of his compositions : in song No. 43 he states that he composed his *Nauras* poetry (*Navaras kavit*) in Nauraspur (*Navaras pur*) which is the "City of Excellence" (*gun nagar*) and in song No. 51 in which he mentions the Nauras Palace (*Nauras Mahal*) which he built in the new city, "a duplicate, on a slightly smaller scale, of the Gagan Mahal in the citadel of Bījāpūr", according to Henry Cousens.[26]

The poet concludes his Essay by portraying a few outstanding personalities of the Sulṭān's court, including himself.[27]

III. The Kitāb-i Nauras or "The Book of the Nine Flavours" or "Sentiments" : A Preliminary Survey of the Musical Element

The *Kitāb-i Nauras* or "The Book of the Nine Flavours" or "Sentiments" is a collection of lyrics composed in Deccanī mixed with Braj, akin to *dhrupad* songs, attributed to Ibrāhīm ᶜĀdil Shāh II, and may be studied as an original vernacular poetical work, from a purely linguistic and literary point of view.[28] Nevertheless, being lyrics to be sung (*gey pad*) composed by a poet-musician (*vāggeyakāra*), the musicality of their language as well as their musical dimension are worth studying along with the musical content which appears in many compositions. Here the stress will be put on the documentary value of some lyrics corroborating Indo-Persian writings and their contribution to the history of Art-music in medieval India.

None of the ten manuscripts known today contains all the fifty-nine songs presented in Nazir Ahmad's critical edition.[29] All songs, being independent pieces, were composed from time to time and later incorporated into the collection (between c. 1599-1604).[30]

A. The contents of the Kitāb-i Nauras :

The variety of topics treated in the *Kitāb-i Nauras* reminds us of the *dhrupad* songs attributed to other poet-composers like Tānsen and Nāyak Bakhśū.[31] The personality of Ibrāhim ᶜĀdil Shāh II, as a Muslim ruler,

renders even more interesting the compositions dealing with Hindu topics like the praise of Sarasvatī and Ganeś or his references to Puranic gods and epics.

His familiarity with the classical "Indian" poetical imagery is particularly striking in his description of the separation from a beloved human being like his wife, Cand Sulṭān, his favourite elephant, Ātaś Kh̲ān or his dearest lute named Motī Kh̲ān, and his metaphorical depiction of natural phenomena.[32] These compositions provide us with some references to the Sulṭān's family circle and a deeper insight into his likings and affinities.[33]

After paying respect to the Prophet Muḥammad in an interesting vernacular terminology (*Hazrat Muhammad jagattar guru gusāī*..), Ibrāhīm ᶜĀdil Shāh II asks for the blessings of his spiritual mentor, Sayyid Muḥammad Gīsū Dirāz (1321-1422), the renowned Sufi saint of the Chistī order, whose shrine (*dargāh*) is in Gulbarga.[34] The compositions referring to the saint and the celebration of his death anniversary (*ᶜurs*) at his *dargāh*, suggest a more Islamic inspiration; interestingly they describe the typical Indian Muslim offerings of incense, perfumes, *sharbat* to his tomb, with the accompaniment of music.[35]

One of the favourite topics dealt with in the *Kitāb-i Nauras* is music, which thus deserves a particular study.[36] Among the invocations to Hindu deities the frequent references, in thirteen compositions, to Sarasvatī, whom the Sulṭān often addresses in fervent prayers as a musician would do, are particularly striking.[37]

B. The musical element in the Kitāb-i Nauras[38]

Among the fifty-nine edited songs of the *dhrupad* type and the seventeen *dohrās* which precede each of the seventeen *rāgs* in which the songs were composed and classified, references to music, musical instruments, and musicians are strikingly numerous. Some are metaphorical such as the description of his *ṭambūr*, depicted as an ocean of pearls in full tide, or made of the wood of the *Kalpavṛkṣa* (the celestial Wishing Tree) or alluding to the seven notes (*svar*), a seven-storeyed building in Bijapur and other series of "seven".[39] Others are precise enough to provide the reader with useful though fragmentary information about the music played by the Sulṭān and the artists of his court. They not only show his accomplishment as a composer and a performer, but they also reveal his insight and his aesthetic sensitivity as a poet, familiar with the traditional Indian imagery.

1. *The structure of the songs*

The fifty-nine songs of the *Kitāb-i Nauras* present various patterns. One particular feature of the *Kitāb-i Nauras* is the technical names given

to some of the sections of the compositions, which are not found in the North Indian traditional lyric-collections till the late 19th century compilations.

The first part of each composition-generally known as *sthāyī* in *dhrupad* songs is not named; the second part is called *antarā* in some compositions or more often *bain* (which may be single or multiple up to five); the third part is called *abhog* and bears the "signature" (*chāp*) of "Ibrāhīm". The "traditional" third part of *dhrupad* songs-known as *sañcārī*-is apparently missing but in many cases, the rather long *abhog* might have corresponded to the last two sections of the usual *dhrupad* songs, which generally make a semantic unit and are sung together. Each part - of an unequal number of verses - has an internal rhyme and in some cases two or all the three parts rhyme. The seventeen *dohrā* verses are independent couplets for which no specific melodic mode is mentioned. Though a systematic structural and metrical study of each composition from its various recensions appears worthwhile, it would be beyond the scope of the present paper.

2. *The modes* : *maqām and rāg-rāginī*

Each of the seventeen modes in which the fifty-nine edited compositions are supposed to be sung is introduced as "*dar muqām XXX nauras*", starting with "*dar muqām Bhupālī nauras*". It is interesting to note that the Arabic term *maqām* is systematically used instead of *rāg* to introduce the mode of each song, though the terms *rāg* and *rāginī* are used in the text of the compositions that "describe" (*lacchan* for the Sanskrit *lakṣaṇa*) the musical modes in the manner of the classical *Rāga-dhyāna* system of depicting musical modes visualized metaphorically or pictorially.

N. Ahmad and P. L. Sharma have given a list of the modes and the number of compositions in each of them in the order in which they appear in N. Ahmad's edition.[40] The list of modes (*maqām*) followed by their serial number is given here in the decreasing order of occurrence :

— *Kanaṛā* (or *Karnāṭī*) (15) : nineteen compositions;
— *Bhairav* (3) : six compositions; (under *Hajīz* in some manuscripts)[41]
— *Malār* (11) : five compositions;
— *Toḍī* (10) : four compositions;
— *Kalyān* (13) : four compositions;
— *Kedārā* (16) : four compositions;
— *Bhūpālī* (1) : two compositions;
— *Rāmākri* (2) : two compositions;

— *Mārū* (5) : two compositions;
— *Asāvarī* (6) : two compositions;
— *Gaurī* (12) : two compositions;
— *Dhanāsarī* (14) : two compositions;
— *Hajīz* (4) : one composition; (under *Bhairav* in some manuscripts)[42]
— *Desī* (7) : one composition;
— *Porbā* (8) : one composition;
— *Barāṛī* (9) : one composition;
— *Nauroz* (17) : one composition.

It is interesting to note that in the *Kitāb-i Nauras* as well as the *Sahasras* and the anthologies of *dhrupad* songs compiled from the oral tradition of court musicians, the mode in which the maximum number of compositions are found is *Kanāṛā* also called *Darbārī*. This mode was known as the favourite *rāg* of the Mughal Emperor Akbar which might have inspired its Indo-Persian name "*Darbārī*", the imperial court mode *par excellence*. Among the *dhrupad* songs attributed to Tānsen in the manuscript, lithographic and printed collections of the 16th-19th centuries, those with the mention of *rāg Kanāṛā* or *Darbārī Kanāṛā* also predominate.

3. *Technical terms and musical instruments*

Late 16th century and later Indo-Persian authors mentioning the Sulṭān's interest in music and his excellence as a poet-composer and a musician, occasionally refer to Indian and Persian musical instruments and a few technical terms used in some compositions of the *Kitāb-i Nauras* collection as well; these seem to be worth studying from a more historical perspective.

(*1*) *Technical terms*

In her paper on "Musical Terms in Dhrupad Texts", P. L. Sharma has selected sixteen out of the about thirty-seven compositions relevant to music in the *Kitāb-i Nauras*, underlining some technical terms and concluding with a few brief remarks.[43]

The musical terms found in the *Kitāb-i Nauras* are related to different aspects of music : Sound (*nād*, *nād mūrat*, *nād sarban* for *sravan*); the melodic modes (*rāg*, *rāginī*, *rāg-rāginī sūrat*); musical forms and technical terms (*svar*, *jīl svar*, *sapt svar*, *svar madhyam*, *gīt*, *pad*, *āhang*, *ālāp*, *upaj*, *mūrcchanā*, *rohi* for *ārohī*, *ārohī* for *avarohī*, *tān*, *lacchan* for *lakṣaṇa*); rhythm and metrics (*tāl*, *catak sam*, *atīt*, *anāgat*; *lahu* for *laghu*, *guru*); celestial musicians (*Hāhā*, *hūhū*, *gandharva*, *abacharā* for *apsara*); musicians

of different categories and music-connoisseurs (*kalāvant, atāī, dhāṛī, gunī, gunījan*); names of musical instruments which are described as a separate category.[44]

Collated with the technical terms found in other contemporary *dhrupad* songs, vernacular literature or Indo-Persian texts on music, the musical terminology of the *Kitāb-i Nauras* constitute a rich lexical corpus on medieval Indian Art-music in its theoretical as well as its practical aspects fostered by the close interrelation of both the learned written musical theory and the musicians' oral tradition.

(2) Musical instruments mentioned in the Kitāb-i Nauras, Indo-Persian texts on music and illustrated in Deccani and Mughal miniatures

Among the fifty-nine compositions edited by N. Ahmad, fourteen contain references to one or as many as fifteen musical instruments, such as in song No 19 depicting women musicians.[45] Interestingly they are both Indian and Persian instruments, played by men and women in different contexts. Many of them are mentioned by 'Ẓuhūrī' but also by other Indo-Persian writers on Indian music like Abū'l Fażl in the fourth book of the *Ā' īn-i Akbari*.[46]

Among the string instruments the most remarkable example referred to is the Turkish-Iranian fretted lute called *ṭambūr*, not to be mistaken for the drone instrument which we know today. 'Ẓuhūrī' makes a number of references to this instrument, both in a metaphorical and a realistic way. He calls it the *ṭambūr al-turka* or *ṭambur-i turfān*, also known as *ṭambūr al-baghdādī* or *ṭambūr al-khurasānī*. Surprisingly it is not mentioned in the *Ā'īn-i Akbarī's* section on music, though Abu'l Fażl gives the name of four *ṭambūr* players in his list of the thirty-six principal musicians of the imperial court of Akbar.[47] That instrument also appears in some Deccani and Mughal paintings.[48]

Five compositions of the *Kitāb-i Nauras* are dedicated to the personal instrument played by the Sulṭān, Motī Khān.[49] It has also been praised by Indo-Persian poets like Mullā Malik of Qum and Muḥammad Hāśim Sanjar of Kashan, besides 'Ẓuhūrī'.[50]

Other string instruments mentioned in the *Kitāb-i Nauras* include the Indian *jantar*, *bīn* and *tant*, and the Persian *rabāb*, *cang* and *kamāca*. All of them are mentioned by 'Ẓuhūrī' and Abūl Fażl and are also found in contemporary Deccani and Mughal iconography. In song 56 the Sulṭān describes himself playing the *daṇḍī vādan* which may indicate the *bīn*, though he is not mentioned elsewhere as a *bīn* player. While the *qānūn* is referred to by 'Ẓuhūrī' and represented in contemporary paintings, it is not mentioned in the *Kitāb-ī Nauras*.

Wind instruments that find mention include the *nay*, the *śanāī*, the *pāvā*, the *nafīrī*, the *khālū* and the *upang*.

Percussion instruments are the *bṛdang* or *mṛdang*, the *damāmān*, the *ḍholak*, the *huḍug*, the *mandal* and the *daf*. Resonating instruments include the *ghaṇṭa*, the *tāl* and *karatār*, which the Sulṭān himself used to play. Most of the instruments found in the *Kitāb-i Nauras* are also mentioned in other contemporary sources.[51]

There are a few examples of different Indian and Persian instruments played together with singing, as in song 19. Hence one may wonder what music could have been played if such a combination of Art-music and folk instruments from two different cultural and aesthetic contexts, was employed.

The rich iconography produced in the Deccan Sultanates provides additional illustrations on the musical instruments played by Ibrāhīm ᶜĀdil Shāh II himself as well as by other musicians of his court.[52]

4. *Other topics of interest related to music*

The categories of musicians and music-connoisseurs referred to in the second *antara* of song Nº 46 (*gunījan, dhāṛī, atāī*), in song Nº 38 (*kalāvant*) and in song Nº 7 (*gunijan*) of the *Kitāb-i Nauras* provide an interesting data for the socio-cultural history of Indian music.[53] A further study of contemporary Indo-Persian texts compared with later sources on the evolution of the categories of musicians is clearly in order.

The lively description of young women (*saheliyām*)—courtesans ?—singing Nauras tunes (*nauras āhang*) and playing various Indian and Persian instruments at the occasion of the Holi Festival in song Nº 19 is particularly interesting.[54] Song Nº 44 depicts a young inebriated girl, favourite of the Sulṭān, singing Nauras in the forest, and serving drinks around.[55] As documents on women musicians, these compositions remind us of the expert "pātara" omnipresent in many songs ascribed to Nāyak Ba<u>kh</u>śū of the *Hazār Dhurpad* or *Sahasras* collection.[56]

Another interesting multi-disciplinary topic of research for which material may be found in the *Kitāb-i Nauras* is the study of the literary and pictorial visualization of musical modes already referred to (*Rāga-dhyāna* and *Rāga-mālā* paintings) particularly in the context of the Deccan, where a tradition of paintings of musical inspiration is known since the 16th century.[57] Eight *Rāgalakṣaṇas* are depicted in eleven compositions of the *Kitāb-i Nauras* : *Rāgs Bhairav* (two compositions), *Megh* and *Malār* (three compositions) and *Rāginis Asāvarī Rāmakri, Gaurī, Karnāṭī, Kedārī* and *Kalyānī* (one each). A comparison of the text and the poetic

imagery of these with the literary and iconographic representations of contemporary and later Deccani and North Indian *Rāga-mālā* paintings would be worth making.

Conclusion

In many compositions Ibrāhīm ᶜĀdil Shāh II depicts himself as a musician : a poet-composer-performer (*vāggeyakāra* and a *ṭambūr*-player (*ṭambūrkār*).[58]

Song N° 56 presents a self-description of the Sulṭān holding a musical instrument (*daṇḍī vādan*) in one hand, a book (*pustak*) in the other, while he sings the Nauras (*navarasa gāvata*). After describing a few colourful elements of his attire and mentioning an elephant as his vehicle (*bāhan* for *vāhana*), in the city of Bijapur (*nagar bidyā pūrī*), he concludes by saying that Ganapati, the Preceptor of the Gods (*dev guru*) is his father and the Pure Sarasvatī (*pavitra Sarasutī*) his mother.[59] In song N° 50, he indicates that he received the title (*khitāb pāye*) of "The Preceptor of the World" (*jagat guru*) and "The Sound Incarnate" (*nād mūrat*) for his vocal and instrumental music (*gāya bajāya*).[60]

We have mentioned the numerous references to his *ṭambūr* Motī Khān. In song N° 27, the Sulṭān describes how the Nauras is played on his lute, with rhythmic variations on the *mṛdang*, concluding that a *ṭambūr* and a beautiful woman (*kāminī*) are the two most desirable things in this world; hence what would he do with Paradise (*bihisṭ*) and Ambrosia (*amṛt*) ?

In 'Ẓuhūrī's' metaphorical language, the Sulṭān loses consciousness of time or even shows a miraculous power when he plays on his *ṭambūr* :

> "It has often been heard from his miraculously-eloquent tongue that in the days of practising music it frequently happened that he sat down at sunset and rose up (as late) when the wire of the sun's ray shone on the wire of the *tambour* [*tār-i ṭambūr*]".[61]
>
> "He is Christ-like in the treatment of the incurable by feeling the pulse of the string of his tambour [*tār-i ṭambūr*] (the sickly are cured by listening to the sound of his musical instrument)".[62]
>
> ' He is the king of Apostles, the crown for the head of all; through whose favour the harp (sic) of Existence [*qānūn-i baqā*] produces music [*naghma*] (*i. e.* the world exists through him)..the Emperor who is erudite, a supporter of the arts, skilled in music, composer of song [*naghma pardāz tarāna sāz*].."[63]

The artistic personality of Ibrāhīm ᶜĀdil Shāh II so distinctly portrayed in his own lyrics and Ẓuhūrī's ornate prose writings, is also

depicted in a number of contemporary and later paintings, which have already been well-studied, in which he is pictured as playing the *kartāl* or the *rabāb*.[64]

Another striking feature closely connected with music and aesthetics, is his rather obsessive didactic will which repeatedly appears in *Kitāb-i Nauras* when for instance—as we have already mentioned—he refers to his own title as *Jagat-Guru*, "The Preceptor of the World" which 'Ẓuhūrī' translated as *Ustād-i ᶜAlam*.[65] His didactic attitude is also manifest when he ordered a Persian translation of the *Kitab-i Nauras* or an enlightening preface to his vernacular compositions to be written in Persian for the better understanding of his courtiers of Persian origin.[66]

Besides historical facts mentioned by Indo-Persian writers, his songs show his constant interest for the Indian system of aesthetics and the "*ras*" theory, and that his literary inspiration is more "Indian" than Persian, in contrast with 'Ẓuhūrī's' own writings which are imbued with the most sophisticated Persian imagery. Nevertheless one may wonder about the music which was played in his court and moreover what he himself used to play. Was it Dhrupad, as indicated by the *Kitāb-i Nauras* songs and the precise comments made by the Mughal Emperor Jahāngīr (in 1614), when he received the Sulṭān's music teacher, Bakhtar Khān Kalāvant, who is however not mentioned by 'Ẓuhūrī' nor in the *Kitāb-i Nauras* ?[67] This is also probably the Art-music which was played on the Indian instruments like the *bīn*, but which music was played on the Turco-Iranian instruments like his favorite *ṭambūr* ? Was he accompanying himself while singing, as some puzzling references to his plectrum [*miżrāb*] and his ' instrument" [*sāz*, *i. e.* which instrument ?] by Ẓuhūrī in his Preface to the *Kitāb-i Nauras* may imply ?[68] Was the Sulṭān himself expert in both traditions ?

To conclude with an interesting and thought-provoking query raised by the Indo-Persian literature on music in general, one may wonder if the court-music patronised in Bijapur of the 16th-17th centuries constitutes a particularly remarkable example of the puzzling existence of an "Indo-Persian music" in medieval India.

NOTES

1. See the first part "The Verbal Content of Dhrupad Songs from the Earliest Collections : II. The *Kitāb-i Nauras* of Ibrāhīm ᶜĀdil Shāh II, Sulṭān of Bijapur (r. 1580-1627) and its Persian Preface by Mullā Nūr al-Dīn Muḥammad 'Ẓuhūrī'—I by Delvoye F., in *Dhrupad Annual 1991* : 38-54; Hindi Summary : 55-59. [*Dhrupad Annual* : Abbreviation : *DA*].

An error has crept into this paper on pp. 41-42 which should be rectified. The Italian traveller Pietro Della Valle met a musician formerly at the Bijapur court as mentioned; however this was not at Bijapur but elsewhere. Thus, Dalle Valle does not provide an eye-witness account of music at the Bijapur court.

2. See Ahmad, N., *Kitab-i Nauras by Ibrahim Adilshah II*, Introduction, Notes and Textual Editing, New Delhi, 1956.

3. See Delvoye, F., *op. cit.* : 43-44. See also the reproduction of a Deccani miniature painting illustrating a manuscript of 'Zuhūrī's *Sāqī Nāma*, dated 1685, preserved in the British Library, London (Or. 338, BL, folio 54b), showing twelve musicians playing Indian and Persian instruments, in Meer, W. van der and Bor, J., *De Roep van de Kokila,* The Hague, 1982, Plate N° 47 : 107 and in Bor, J. "The Voice of the Sarangi, an Illustrated History of Bowing in India", *Quarterly Journal of the National Centre for the Performing Arts,* Vol. XV, N°s 3 and 4 and Vol. XVI, N° 1, Sept.-Dec. 1986 and March 1987, ill. Nt 59, p. 65).

4. See the Persian text and the English translation of 'Ẓuhūrī's *Seh Nasr's* in Ghani, M. ᶜA., *A History of Persian Language and Literature at the Mughal Court, with a Brief Survey of the Growth of the Urdu Language,* (1930), Allahabad, reedn., 1972, Vol. II, Part III. The First Essay, *Nauras,* Persian Text : 307-320, English Translation : 321-345; The Second Essay, *Gulzār-i Ibrāhīm,* Persian Text : 347-362, English Translation : 364-389; The Third Essay, *Khwān-i Khalīl,* Persian Text : 391-422; English Translation : 423-467. See also Ahmad, N., "The Gulzar-i Ibrahim and the Khwan-i Khalil", *All India Oriental Conference,* Proceedings and Transactions, 1951, Vol. XVI : 149-164.

5. See Ghani, M.ᶜA., *op. cit.,* Persian Text : 347-362; English Translation : 365-389. Words in square brackets are quoted from the original Persian text.

6. *Ibid.* : 365.
7. *Ibid.* : 381-389.
8. *Ibid.* : 372-373.
9. *Ibid.* : 381.
10. *Ibid.* : 382.
11. *Ibid.* ; 388.
12. *Ibid.* : 197-198.
13. *Ibid.* : Persian Text : 391-422; English Translation : 423-467.
14. *Ibid.* : 434.

15. See for instance Delvoye, F., "Les chants *dhrupad* en langue braj des poètes-musiciens de l 'Inde Moghole", *Littératures médiévales de l' Inde du Nord, Contributions de Charlotte Vaudeville et de ses élèves*, Ed., F. Mallison, Paris, 1991 : 139-185, *passim.*
16. See Ghani, M. ᶜA., *op. cit.* : 436.
17. *Ibid.* : 437.
18. *Ibid.* : 441.
19. *Ibid.* : 442.
20. *Ibid.* : 442-443.
21. *Ibid.*
22. *Ibid.* : 444.
23. *Ibid.* : 445.
24. See Asad Beg's account quoted in Delvoye, F. *op. cit.* (*DA 91*) : 39-40. See a description of Nauraspur's ruins in Cousens, H., *Bījāpūr and its Architectural Remains,* (1916), repr. Varanasi, 1976 : 82-84.
25. See Ghani, M. ᶜA., *op. cit.* : 448.
26. See Ahmad, N., *op. cit,* : song N° 43 : 118 and N° 51 : 123. See Cousens, H., *op. cit.* : 83-84.
27. See Ghani, M. ᶜA., *op. cit.* : 453-467.
28. See Ahmad, N. *op. cit...* See also Gayani, R. G., "Kitab-i-Nauras", *Islamic Culture,* April 1945, Vol. XIX, N° 2 : 140-152.
29. See Ahmad, N., *op. cit.* : 61 and 82-94 for a detailed description of the manuscripts.
30. *Ibid.*
31. See Delvoye, F., "Les chants *dhrupad*", *op. cit.,* 1991 : 166-168 and *passim.*
32. See Ahmad, N., *op. cit.* : 65-66 for references to some relevant songs.
33. *Ibid.*
34. *Ibid.* : 64-65. See also Eaton, R. M., *Sufis of Bijapur, 1300-1700. Social Roles of Sufis in Medieval India,* Princeton, 1978 : 228-234, 294-296 and Hussaini, S. S. Kh., *Sayyid, Muhammad al-Husaynī-i Gīsūdirāz* (*721/1321-825/1422*) : *on Sufism,* Delhi, 1983. See songs N° 1, 11, 17, 28, 32, 35, 52, 59 in Ahmad N.'s edition.
35. See songs N° 17, 28 and 59 in Ahmad N.'s edition.
36. See Ahmad N., *op. cit.* : 46-55, 61-64, 68-73.
37. See the references to Sarasvati in the *dohrās* N° 1, 14 and 17 and songs N° 24, 25, 37, 39, 41, 46, 49, 50, 53, and 56 in Ahmad N.'s edition.

38. I am not intending in the present paper to study the musical elements in the *Kitāb-i Nauras* in a strictly musicological perspective. See Śarmā, P. L., "Dhrupad ke padoṁ meṁ saṁgīt kī pāribhāṣik śabdāvalī", *DA 88* : 15-47; this paper includes the text of sixteen compositions selected from the *Kitāb-i Nauras* for their references to music. A list of the *rāgs* in which the songs were composed and a brief analysis of the most striking points of this collection of compositions, from the musicological point of view follow : 6-24. The discussion only is translated into English in the Summary, "Musical Terms in Dhrupad Texts" : 48-51 and 49-50 on *Kitāb-i Nauras.*

39. See respectively songs N° 15, 23 and 41 in Ahmad N.'s edition.

40. See Ahmad, N., *op. cit.* : 62 and Śarmā, P. L., *op. cit., DA* 88 : 23.

41. See Ahmad, N., *op. cit.* : 89, 92-93.

42 *Ibid.*

43. See Śarmā, P. L., *op. cit.* : 16-24 and 48-50.

44. See songs N° 5, 7, 11, 15, 19, 23, 27, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 50, 56, 59 and the *dohrās* N° 1, 9, 13 in Ahmad, N.'s edition.

45. See songs N° 5, 7, 11, 15, 19, 23, 27, 34, 39, 53, 56, 59 and the *dohrās* N° 9 and 17 in Ahmad, N.'s edition.

46. See Abū'l Fażl, *Ā'īn-i Akbarī* Persian edition by Blochmann, H., Calcutta, 1877, Vol, II : 140-142; English translation by Jarrett, H. S., Vol. III : 268-271.

47. *Ibid.*, Persian edition : Vol. I : 209; English translation by Blochmann, H., Vol. I : 681-682.

48. See Verma, S. P., *Art and Material Culture in the Paintings of Akbar's Court*, New Delhi, 1978 : 69 and Plate LIII, Fig. 9, though his description and illustration of the *tambūr* is rather confusing. See also Sen, G., "Music and Musical Instruments in the Paintings of the Akbar Nama", *Quarterly Journal of the National Centre for the Performing Arts*, Vol. VIII, N° 4, Dec 1979 : 1-7.

49. See songs N° 15, 23, 27, 34 and the *dohrā* N° 9 in Ahmad, N. 's edition.

50. See Ahmad, N. *op. cit.* : 53-55, for some verses quoted in Persian and translated into English.

51. See for instance Abū'l Fażl, *op. cit.*, Persian edition : Vol. II : 140-142; English translation by Jarrett, H. S., Vol. II : 268-271.

52. See in the "bibliographical references" the books and articles by Nazir Ahmad, Edwin Binney 3rd, Moti Chandra Asok Kumar Das, Hermann Goetz, Basil Gray, Lubor Hajek, K. Khandalavala, Stella Kramrisch, Jeremiah O. Losty, George Michell, Robert Skelton, Stuart Cary Welch, G. Yazdani, Mark Zebrowski and a special numbers of *Mārg*, on "Deccani Painting", 1963. See also the editions of illustrated Deccani manuscripts : Aftabi's *Tarif-i-Husain Shah Badshah Dakhan*, Eds., Kulkarni, G. T. and Mate, M. S., Pune, 1987 and *Gulshan-e-Musawwari*, Eds., Khandalavala, K. and Khan, R. A., Hyderabad, 1986. Much further work is to be done on medieval Indian Art-music, combining vernacular literature, Indo-Persian texts on music and iconography, in which I am currently engaged.

53. See respectively songs No 46 : 120, No 38 : 115-116 and No 7 : 100 in Ahmad, N.'s edition.

54. See song No 19 : 107 in Ahmad, N.'s edition.

55. See song No 44 : 118 in Ahmad, N.'s edition.

56. See Śarmā, P. L. (Ed.), *Sahasarasa, Nāyak Bakhśū ke dhrupadoṁ kā saṁgrah*, New Delhi, 1972 : *Bhūmikā* [125]-[131], Sharma, P. L., "Sahasarasa (A compilation of Dhrupad texts ascribed to Bakhshoo), Synopsis of a Treatise", *Indian Music Journal*, Madras, 1972-73-74, Vols. VIII-IX-X, Nos 15 & 20 : 41-48, especially : 47-48 and Delvoye, F., "The Verbal Content of Dhrupad Songs from the Earliest Collections : I. The *Hazār Dhurpad* or *Sahasras*, a collection of 1004 *dhrupads* attributed to Nāyak Bakhśū", *DA 90* : 93-109.

57. See for instance Zebrowski, M., *Deccani Painting*, New Delhi, 1983 : 40-59 and *passim* for further bibliographical references.

58. See for instance song No 15 : 105 in Ahmad, N.'s edition.

59. See song No 56 : 125 in Ahmad, N.'s edition.

60. *Ibid.* : song No 50 : 122.

61. See Ghani, M. ᶜA., *op. cit.* : 439 (from 'Ẓuhūrī's *Khwān-i Khalīl*).

62. *Ibid.* : 335 (from 'Ẓuhūrī's *Nauras*).

63. *Ibid.* : 326 (from 'Ẓuhūrī's *Nauras*).

64. On the portraits in which the Sulṭān is playing music, see Chandra, M., "Portraits of Ibrahim Adil Shah", *Marg*, 1951, Vol. V, No 1 : 22-28, Skelton, R., "Documents for the Study of Painting at Bijapur in the Late Sixteenth and Early Seventeenth

Centuries", *Arts Asiatiques,* 1958, Tome V, Fasc. 2 : 97-125, Hajek, L , *Indian Miniature of the Moghul School,* London, 1960, Ahmad, N. "The Mughal Artist Farrukh Beg", *Islamic Culture,* April 1961, Vol. XXXV, No 2 : 115-129 and "A Portrait of Ibrahim Adil Shah II by Farukh Beg", *Iran Society Silver Jubilee Souvenir, 1944-1969,* Calcutta, 1970 : 3-19 and a Plate and Zebrowski, M., *op. cit.* : 81-84, 95-96. See the colour reproductions in Zebrowski, M. *op. cit.* Plate No X : 90 in which he is playing the lute (*rabāb*).

65. See Ghani, M. ᶜA., *op. cit.* : 349 and 386.

66. See the unique Manuscript of the *Kitāb-i Nauras* with a Persian translation kept in the Khuda Bakhsh Oriental Public Library in Patna and Ahmad N., *op. cit.* 60-61.

67. See *Tūzuk-i-Jahāngīrī, or Memoirs of Jahāngīr,* translated into English by A. Rogers (1909-1914); revised and annotated edition by H. Beveridge, New Delhi, 3rd ed., 1978 : Part I : 271-272; see also Das, A. K., *Mughal Painting during Jahangir's Time,* Calcutta, 1978 : 137, 153 and Plate 36.

68. See Ghani, M. ᶜA., *op. cit.* : 442-443.

Twelve musicians playing Indian and Persian instruments, Zuhūrī's, *Sāqī nāma*, Deccan 1685; British Library London, Or. 338 B.L.f. 64b; cf. note 3.

Sulṭān Ibrāhīm ‘Ādil Shāh II playing the Rabāb, Bijapur c. 1595-1600, Naprstek Museum, Prague, A. 12182; cf. note 64.

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

—ABU'L, FAẒL, *Ā'īn-i Akbarī*, Persian Edition by Blochmann, H, 2 vols., Calcutta, Asiatic Society of Bengal (Bibliotheca Indica), 1867-1877; English Translation by Blochmann, H. (Vol. I) and Jarrett, H. S. (Vols. II and III), Calcutta, Asiatic Society of Bengal (Bibliotheca Indica), 1868-1894; 2nd rev. edn. by Phillott, D. C. Calcutta, *idem*, 1939-1949; 3rd repr. (2nd edn.), New Delhi, Oriental Books Reprint Corporation, 1977-1978.

—AFTABI, *Tarif-i-Husain Shah Badshah Dakhan*, Original Text, Translation and Critical Introduction, Eds., Kulkarni, G. T. and Mate, M. S., Pune, Bharata Itihasa Samshodaka Mandala, 1987.

—AHMAD, Nazir, "The Gulzar-i Ibrahim and the Khwan-i Khalil", *All India Oriental Conference*, Proceedings and Transactions, 1951, Vol. XVI : 149-164.

AHMAD, Nazir, *Zuhuri, Life and Works*, Allahabad, Khayaban Publishers, 1953.

—AHMAD, Nazir, "Kitāb-i Nauras" *Islamic Culture*, Apr. 1954, Vol. 28, N° 2.

—AHMAD, Nazir, (Ed.), *Kitāb-i Nauras*, Lucknow, Lucknow University, 1955. (in Urdū).

—AHMAD, Nazir, (Ed), *Kitab-i-Nauras by Ibrahim Adil Shah II*, Introduction, Notes and Textual Editing, New-Delhi, Bharatiya Kala Kendra, 1956.

—AHMAD, Nazir, "Farrukh Husain, the Royal Artist at the Court of Ibrahim Adil Shah II", *Islamic Culture*, Jan. 1956, XXX, N° 1 : 31-35.

—AHMAD, Nazir, "The Mughal Artist Farrukh Beg", *Islamic Culture*, April 1961, Vol XXXV, N° 2:115-129.

—AHMAD, Nazir, "A Portrait of Ibrahim Adilshah II", *Indo-Iranica*, 1968.

—AHMAD, Nazir, "A Portrait of Ibrahim Adil Shah II by Farukh Beg", *Iran Society Silver Jubilee Souvenir, 1944-1969*, Calcutta, 1970 : 3-19 + Plate.

—AHMAD, Nazir, "Jahangir's Album of Art—Muraqqa-i Gulshan and its two Adilshahi Paintings", *Indo-Iranica*, March-June 1977, Vol. XXX, N°s 1-2.

—ASAD BEG QAZWINI, *Waqā iᶜ-i Asad Beg*, See Marshall, D. N., *Mughals in India*, (1967), Reedn. London and New York, Mansell Publishing Ltd., 1985, N° 270 : 83. See also Elliot, H. M. and Dowson, J., *The History of India as told by its own Historians*, (1867-1877), The Muhammadan Period, Allahabad, 1st Ind. Edn., 1964, Vol. VI : 150-174.

—BINNEY 3rd, Edwin, *Indian Miniature Painting from the Collection of Edwin Binney 3rd, 'The Mughal and Deccani School'*, Portland, Oregon, Portland Art Museum, 1974.

—BOR, Joep, "The Voice of the Sarangi, an Illustrated History of Bowing in India". *Quarterly Journal of the National Centre for the Performing Arts*, Vol. XV, N°s 3, 4 and Vol. XVI, N° 1, Sept.-Dec. 1986 and March 1987.

—BRIGGS, John : See FIRISHTA.

—COUSENS, Henry, *Bījāpūr and its Architectural Remains, with an Historical Outline of the ᶜĀdil Shāhi Dynasty*, (Bombay, 1916) repr., Varanasi, Bhartiya Publishing House, 1976. (Archeological Survey of India, Volume XXXVII, Imperial Series).

—CHANRA, Moti, "Portraits of Ibrahim Adil Shah", *Marg*, 1951, Vol. V, N° 1 : 22-28.

—DAS, Asok Kumar, *Mughal Painting during Jahangir's Time*, Calcutta, The Asiatic Society, 1978.

—DELVOYE, Françoise, 'Nalini', "The Verbal Content of Dhrupad Songs from the Earliest Collections : I. The *Hazār Dhurpad* or *Sahasras*, a collection of 1004 *dhrupads* attributed to Nāyak Bakhśū", *Dhrupad Annual 1990* : 93-109; Hindī Summary : 110-111.

—DELVOYE, Françoise, 'Nalini', "The Verbal Content of Dhrupad Songs from the Earliest Collections : II. The *Kitāb-i Nauras* of Ibrāhīm ᶜĀdil Shāh II, Sulṭān of Bijapur (r. 1580-1627) and its Persian Preface by Mullā Nūr al-Dīn Muḥammad 'Ẓuhūrī'-I", *Dhrupad Annual 1991* : 38-54; Hindī Summary : 55-59.

—DELVOYE, Françoise, 'Nalini', "Les chants *dhrupad* en langue braj des poètes-musiciens de l'Inde Moghole", *Littératures médiévales de l'Inde du Nord, Contributions de Charlotte Vaudeville et de ses élèves*, Ed., F. Mallison, Paris, Publications de l'Ecole Française d'Extreme-Orient, Volume CLXV, 1991 : 139-185.

—DEVARE, T. N., *A Short History of Persian Literature, at the Bahmani, the Adilshahi and the Qutbshahi Courts, Deccan*, Poona, Ms S. Devare, The Nowrosjee Wadia College, 1961.

—EATON, Richard Maxwell, *Sufis of Bijapur, 1300-1700, Social Roles of Sufis in Medieval India*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

—ELLIOTT, H. M. & DOWSON, John, Eds., *The History of India as told by its own Historians. The Muhammadan Period*, Vol. VI, repr. Allahabad, Kitab Mahal, 1964.

—FIRISHTA, Muḥammad Qāsim Hindū-Shāh Astarābādī, *Tārīkh-i Firishta* : See Marshall, D. N., *Mughals in India*, (1967), Reedn. London and New York, Mansell Publishing Ltd., 1985, N° 471 : 145-147 for the manuscripts, editions and translations. Persian Lithography, 2 Vols., Lucknow, Nawal Kishor, 1864-1865. See the English translation by J. Briggs, *History of the Rise of the Mahomedan Power in India* (1829), Repr. in 4 Vols., New Delhi, Oriental Reprint, 1981, Vol. III : 1-115, on Ibrāhīm ᶜĀdil Shāh II : 87-115.

—GAYANI, R. G., "Kitab-i Nauras", *Islamic Culture*, April 1945, Vol. XIX, N° 2 : 140-152.

—GHANI, Muhammad ᶜAbdu'l, *A History of Persian Language and Literature at the Mughal Court, with a Brief Survey of the Growth of Urdu Language*, [Bābur to Akbar], Allahabad, The Indian Press Ltd., 1930, Reedn., Westmead, Gregg International Publishers Ltd., 1972, Vol. II, Part III, Akbar.

—GOETZ, Hermann, "The Fall of Vijayanagar and the Nationalization of Muslim Art in the Dakhan", *Journal of Indian History*, Vol. XIX, 1940 : 249-255.

GOETZ, Hermann, *The Art and Architecture of Bikaner State*, Oxford, Bruno Cassirer (for the Government of Bikaner State and the Royal India and Pakistan Society), 1950.

—GRAY, Basil, "Portraits from Bijapur", *British Museum Quarterly*, 1936-1937, N° 11 : 183-185.

—HAJEK, Lubor (Text) and FORMAN, W. and B. (Photographs), *Indian Miniature of the Moghul School*, London, Spring Art Book (designed and produced by Artia, Prague), 1960.

—HUSSAINI, Syed Shah Khusro, *Sayyid, Muhammad al-Husaynī-i Gīsūdirāz (721/1321-825/1422) : on Sufism*, Delhi, Idarah-i Adabiyat-i Delli, 1983.

—JAHANGIR, *Tūzuk-i-Jahāngīrī or Memoirs of Jahāngīr*, translated into English by A. Rogers (1909-1914); revised and annotated edition by H. Beveridge, New Delhi, 3rd Edn., 1978.

—JOSHI, P. M., "The Reign of Ibrahim Adil Shah of Bijapur", *Bharatiya Vidya Bhavan*, 1948, Vol. IX : 284-309.

—JOSHI, P. M., "Asad Beg's Mission to Bijapur, 1603-1604", *Prof. D. V. Potdar 61st Birthday Commemoration Volume*, Ed. Surendranath Sen, Poona, D. K. Sathe, 1950 : 184-196.

—KHALIDI, Omar, *Dakan under the Sultans, 1296-1724. A Bibliography of Monographic and Periodical Literature*, Wichita (Kansas, USA), Haydarabad Historical Society, 1987.

—KHANDALAVALA, Karl, "Five Miniatures in the Collection of Sir Cowasji Jahangir", *Marg*, 1952, Vol. V, N° 2 : 24-32.

—KHANDALAVALA, Karl and KHAN, Rahmat Ali, *Gulshan-e-Musawwari*, Seven Illustrated Manuscripts from the Salar Jung Museum, Hyderabad, Salar Jung Museum, 1986.

—KRAMRISCH, Stella, *A Survey of Painting in the Deccan*, Hyderabad, Archeological Department, H. E H. The Nizam's Government, 1937. Reprint, New Delhi, Oriental Reprint Corp., 1983.

—KRAMRISCH, Stella, *The Art of India*, London, 1955.

—KULKARNI, G. T. and MATE, M. S. (Eds) : See AFTABI.

—LOSTY, Jeremiah O., "Early Bijapuri Musical Paintings", *An Age of Splendor. Islamic Art in India*, Ed. Saryu Doshi, Bombay, Marg Publications, 1983 : 128-131.

—*MARG*, March 1963, Vol. XVI, N° 2 : Special Number on Deccani Painting.

—MARSHALL, Dara Nusserwanji, *Mughals in India, A Bibliographical Survey of Manuscripts*, London and Bombay, Asia Publishing House, 1967; Reedn. London and New York, Mansell Publishing Ltd , 1985.

—MEER, Wim van der and BOR, Joep, *De Roep van de Kokila*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1982.

—MICHELL, George (Ed.), *Islamic Heritage of the Deccan*, Bombay, Marg Publications, 1986.

—NAIK, Chhotubhai Ranchhodji, *ᶜAbdu'r Raḥīm Khān-i-Khānān and his Literary Circle*, Ahmedabad, Gujrat University, 1966.

—ŚARMA, Prem Latā (ed.), *Sahasarasa, Nāyak Bakhśū ke dhrupadoṁ kā saṁgrah*, New Delhi, Saṁgīt Nāṭak Akādemī, 1972.

—ŚARMA, Prem Latā, "Dhrupad ke padoṁ meṁ saṁgīt kī pāribhāṣik śabdāvalī", *Dhrupad Annual 1988* : 15-47, English. Summary by the Editor, "Musical Terms in Dhrupad Texts" : 48-51.

—SEN, Geeti, "Music and Musical Instruments in the Paintings of the Akbar Nama", *Quarterly Journal of the National Centre for the Performing Arts,*, Vol. VIII, N° 4, Dec. 1979 : 1-7.

—SEN, Geeti, *Paintings from the Akbar Nama*, New Delhi, Lustre Press, Distr. Roli Books, 1986.

—SHARMA, Prem Lata, "Sahsarasa (A compilation of Dhrupad texts ascribed to Bakshoo), Synopsis of a Treatise", *Indian Music Journal*, Madras, 1972-73-74, Vols. VIII-IX-X, Nos 15 and 20 : 41-48.

—SHERWANI, H. K. and JOSHI, P. M., *History of Medieval Deccan, 1295-1724*, Hyderabad, Government of Andhra Pradesh, 1973-1974.

—SKELTON, Robert, "The Mughal Artist Farrokh Beg", *Ars Orientalis*, 1957, Vol. II : 393-411.

—SKELTON, Robert, "Documents for the Study of Painting at Bijapur in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries", *Arts Asiatiques*, 1958, Tome V, Fasc. 2 : 97-125.

—VERMA, Dinesh Chandra, *History of Bijapur*, New Delhi, Indian Institute of Islamic Studies, Kumar Brothers, 1974.

—VERMA, Dinesh Chandra, *Social, Economic and Cultural History of Bijapur*, Delhi, Idarah-i Adabiyat-i Delhi, 1990.

VERMA, Som Prakash, *Art and Material Culture in the Paintings of Akbar's Court*, New Delhi, Vikas Publishing House, 1978.

—WELCH, Stuart Cary, *India Art and Culture, 1300-1900*, (Exhibition Catalogue (Sept. 14, 1986—Jan. 5, 1986), The Metropolitan Museum of Art, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1985.

—YAZDANI, G., "Two Miniatures from Bijapur", *Islamic Culture*, Vol. IX, N° 2, April 1935, pp. 212-216.

—ZEBROWSKI, Mark, *Deccani Painting*, London, Sotheby Publications, 1983; Indian Edn., New Delhi, Roli Books International, 1983.

—ZEBROWSKI, Mark, "Painting", *Islamic Heritage of the Deccan, Ed.* George Michell, Bombay, Marg Publications, 1986 : 92-109.

—ZUBAIRI, Muḥammad Ibrāhīm, *Basātīn al-Salātīn*, (in Persian). See Marshall, D. N., *Mughals in India*, (1967), Reedn. London and New York, Mansell Publishing Ltd., 1985, N° 528 : 161.

आदिम संग्रहों में प्राप्त ध्रुपदों का कथ्य

II इब्राहीम आदिल शाह द्वितीय, बीजापुर के सुल्तान (राज्यकाल १५८०-१६२७) की किताबे—नौरस और मुल्ला नूर अलदीन मुहम्मद 'ज़ुहूरी' की फ़ारसी भूमिका—भाग–२

फ़्रांस्वाज़ देल्वुआ 'नलिनी'

(सम्पादिका-कृत सार-संक्षेप)

भूमिका

प्रस्तुत निबन्ध इब्राहीम द्वितीय पर भूमिका-परक निबन्ध का द्वितीय भाग है। इसका आधार है—तत्कालीन और बाद के भारतीय-फ़ारसी और यूरोपीय लेखन। प्रथम भाग में इब्राहीम आदिलशाह का संक्षिप्त परिचय दिया गया था। उन्हें बीजापुर के आदिलशाही राजवंश के शासकों में कवि, सङ्गीतकार, चित्रकार और सुलेखक एवं काव्य, सङ्गीत, चित्रकला और सुलेख के विशिष्ट पोषक के रूप में स्मरण किया जाता है।

आपके दरबार के विशिष्ट व्यक्तियों में से मुल्ला नूर अलदीन मुहम्मद 'ज़ुहूरी' को भारतीय—फ़ारसी कवियों में प्रमुख माना जाता है। आपका जन्म १५३३-१५३६ के बीच हुआ था और खुरासान, यज़्द तथा शिराज़ में आपकी काव्य प्रतिभा का सम्मान हुआ था। किन्तु सम्राट शाह अब्बास प्रथम द्वारा उचित पोषण न मिलने के कारण आप भारत चले आये और यहाँ आने पर अब्दुर्रहीम खानखाना और शेख़ अबु'ल फ़ैज़ 'फ़ैज़ी' का आप पर ध्यान गया।

दक्खन में 'ज़ुहूरी' बुरहान निज़ाम शाह द्वितीय, जो कि अहमदनगर के सुल्तान थे, के राजकवि बने (१५९०–१५९४)। अपने आश्रयदाता के लिए आपने साक़ी-नामा की रचना की, जिसमें तत्कालीन सङ्गीत और सङ्गीतकारों पर एक खण्ड है। बाद में 'ज़ुहूरी' इब्राहीम आदिल शाह द्वितीय के राजकवि बने और बीजापुर में रहते हुए आपने अलंकृत गद्य में 'तीन निबन्ध' (सेह नस्र) लिखे। इन निबन्धों में बीजापुर के सांस्कृतिक जीवन, विशेषतः वहाँ जिस लक्षणबद्ध सङ्गीत (art-music) को पोषण मिल रहा था, उसके बारे में तथ्यात्मक और रूपकात्मक रीति से जानकारी दी गई है। इनमें से प्रथम निबन्ध है किताबे-नौरस की भूमिका। प्रस्तुत निबन्ध के प्रथम भाग में विपुल उद्धरण दिये गये हैं। यहाँ भी द्वितीय और तृतीय निबन्धों की चर्चा के प्रसङ्ग में इसके सङ्गीतात्मक अंशों के सन्दर्भ पुनः-पुनः आते रहेंगे।

I. ज़ुहूरी के सेह नस्र का द्वितीय निबन्धः गुलज़ार-ए इब्राहीम अर्थात् इब्राहीम का गुलाब-उद्यान

अलंकृत गद्य में लिखा यह निबन्ध जिसमें बीच-बीच में पद्य भी हैं, इब्राहीम आदिल शाह द्वितीय का यशोगान, उसके दिव्य ज्ञान न्याय, शौर्य, मुहम्मद के उपदेशों पर आस्था, उदारता, सुरूप आकृति, इत्यादि का वर्णन है। यह सब गुण उसके कलाकार रूप में एवं कलाओं के पोषक के रूप में प्रतिबिम्बित है। 'न्याय का डंका बजाने' में सङ्गीतपरक सादृश्य है। निबन्ध के अन्तिम अंश में सङ्गीत के अनेक सन्दर्भ मिलते हैं। एम० ए० ग़ंनी के शब्दों में : "अपने दाऊद[1]—सदृश गीतों (नग़मों) से वह लोहे के दिलों को मोम जैसा कोमल बना देता है; अपने बारबद[2]—जैसे स्वरों (तरानों) से वह पवित्र जनों के मस्तिष्क में से रूक्षता निकाल देता है अर्थात् पवित्रजन भी, जिन्हें सामान्य रूप से सङ्गीत से लगाव नहीं होता, वे भी उसकी आकर्षक धुनों से हर्षित होते हैं। सङ्गीत के उद्यान में रति आपका शिष्यत्व ग्रहण करके अपने सिर को अलंकृत करती है।"

"यदि बुलबुल अपने साँस में सुल्तान द्वारा बनाये नग़मों को भर ले तो उसकी चोंच से पुराने तराने और उसके प्रिय फूल की पङ्खुड़ी दोनों ही गिर पड़ेंगे।"...."आपकी इबारत अर्थात् शैली में अदन के मोती की सच्चाई है; आपके शब्दों में पुराने फ़िरोज़ा की ताज़गी है...."।

दूसरे निबन्ध की अन्तिम मसनवी में दक्खन का वर्णन है और बीजापुर राज्य की प्रशंसा है। "दक्खन हर्ष और उल्लास का देश है; उत्कृष्ट धुनें सुल्तान के साज़ से प्रवाहित होती हैं।...."

अन्यत्र 'ज़ुहूरी' बीजापुर के लिए कहते हैं; "यदि कोई हर्ष और उल्लास का स्पर्शमणि बनाये तो वह बीजापुर की मिट्टी से ही बनेगा।"

II. 'ज़ुहूरी' के सेहनस्र का तृतीय निबन्धः ख़्वान-ए ख़लील अर्थात् "ईश्वर के मित्र की मेज़"।

तृतीय निबन्ध में 'ज़ुहूरी' इब्राहीम आदिल शाह द्वितीय के काव्य, शतरंज, चित्रकला, सुलेख और सङ्गीत में उत्कर्ष का विस्तार से वर्णन करते हैं। उदाहरण के लिए :—

"उनके पद्यों को सुनते समय जिह्वा सम्पूर्ण रूप से कान बन जाती है और उनके उज्ज्वल पद्यों को पढ़ते समय कान सम्पूर्ण रूप से जिह्वा बन जाते हैं। उनके पद्यों पर मोती वार डाले जाएँ ऐसा उनका उत्कर्ष है।"

सुल्तान के पद्यों की विषय-वस्तु को लेकर 'ज़ुहूरी' कहते हैं :—

---

१. एक पैगम्बर जिनका स्वर अत्यन्त मधुर था।

२. एक गवैया जो ख़ुस्रो परवेज़ के दरबार में था।

"इन कविताओं का विषय प्रेम और स्नेह होना चाहिए। उपदेश और प्रबोधन को काव्य की अन्य विधाओं में स्थान मिलना चाहिए। विरह अथवा मिलन, जिसको भी लेकर रचना की जाए, उसका अन्त तक निर्वाह किया जाना चाहिए। एक पंक्ति में हृदय-विदारक प्रेम हो और दूसरी में हृदय को जलाने वाली वितृष्णा हो, यह उचित नहीं है। यदि सम्बोध-गीति में प्रासयुक्त शब्द हों, तो उचित अर्थ ही कानों पर आना चाहिए ..."

इसके बाद प्रास-लय और छन्द के बारे में कुछ कहा है, फिर सुल्तान के उत्कृष्ट कवि रूप का उत्कर्ष बताया है :—

"वे हमें, गायकों से क्या अपेक्षायें रखी जायें, यह भी बताते हैं और कहते हैं कि साँस की प्रक्रिया और शब्दोच्चारण में पदच्छेद, और वाक्यांशों का स्वर-लय-योजना के साथ सन्तुलन में समायोजन कंठ के लय और स्वरमान के अनुकूल होना चाहिए। इस सब सूक्ष्म और सुकुमार नियमन के रहते भी सहजता और प्रवाह की रक्षा होनी चाहिए। प्रदर्शन और कृत्रिमता का भाव नहीं आना चाहिए ... ।"

अपने आश्रयदाता का शतरञ्ज और चित्रकला में कौशल बताने के बाद ज़ुहूरी पुनः सङ्गीत की बात उठाते हैं :—

"इन सब उत्कर्षों और पूर्णताओं के रहते भी वे अपनी सफलताओं में सङ्गीत को ही कारण मानते हैं अर्थात् सङ्गीत में उत्कर्ष को ही प्रधान सफलता मानते हैं ... ।"

"जब से आकाश में से गीत को निकाला गया तबसे ऐसा सहज-प्रवाही स्वर-कम्प आकाश के कण्ठ से सुनाई नहीं दिया है और नाद के शून्य पृष्ठ पर ऐसी सुन्दर मुद्रा कभी अङ्कित नहीं हुई। गीतों में लय-सन्निवेशों को आवृत्ति और उच्च स्वर के कारण सुनने वालों का अनुराग और स्नेह उसी प्रकार बढ़ता जाता है जैसे शतरञ्ज की तख्ती पर के चौकोर अङ्कन दुगुने होते जाते हैं। वास्तव में गीत को लेकर, मृत लोगों के कानों ने बड़ा भारी घाटा उठाया है और जो जीवित हैं उनके लिए काल ने एक महान् लाभ उपस्थित कर दिया है।"

मसनवी :—"क्योंकि उनका साज़ उनके मिज़राब से हर्ष में रूपान्तरित हो गया है, इसलिए अब कोई भी कान दुर्भाग्य के रुदन को नहीं सुनता।

हर व्यक्ति के कान के पास मानो उसका ओंठ गीत के नशे से मस्त हो गया है। ऐसा लगता है कि **नौरस** का असर पुरानी शराब से किसी क़दर कम नहीं है।

उनके गीत से साँस के शरीर में जीवन का सञ्चार हो जाता है; उनका मिज़राब प्रत्येक घाव के लिए मलहम है।

जब तक उनके बनाये गीत गाने में साँस का उपयोग नहीं हुआ तब तक उसमें कोई आकर्षण नहीं आया।"

रूबाईयात :—"सुल्तान ने कैसा आकर्षक सङ्गीत ईजाद किया है! हर साँस के साथ सौ-सौ गान मिले हुए हैं।

अगर आप अपनी हथेली को कली की तरह बन्द करें तो वह गीत के फूलों से भर जायेगी; हवा सङ्गीत से इस क़दर भरी हुई है।

जब सुल्तान का गीत घूमने निकलता है, तो यह अवधानी और अनवधानी दोनों के मस्तिष्क और हृदय में से गुज़रता है।

गायकों के मुँह और जीभ से लेकर श्रोताओं के कानों तक यह बराबर श्रवणेन्द्रिय के ऊपर से गुज़रता है" इत्यादि....।

नौरसपुर नाम के नवर्निमित नगर में गायक-वादक और सङ्गीत-शास्त्री किस प्रकार लाये जाते थे, इसका वर्णन 'ज़ुहूरी' करते हैं—

"...नौरसपुर में एक भवन नया बनाया गया है और उसे कुशल सङ्गीतज्ञों के लिए सजाया गया है। उसमें इतने संगीतज्ञ भर गये हैं कि शायद काल भी उनके जमघट को तोड़ नहीं सकेगा। गायकों के कलरव से आकाश का गुम्बज इस प्रकार गूँज रहा है कि श्रोताओं को गीतों की कोई कमी नहीं रहेगी, भले ही गायक गाना बन्द कर दें। और वादकों के तुमुल कोलाहल के साथ वृक्ष ऐसा नृत्य शुरू करते हैं कि उनके पत्ते हाथ से ताली देना बन्द नहीं करेंगे, भले ही पैर उसके साथ ताल रखना बन्द कर दें।"

रूबाईयात:—

"सारा संसार गीत और उसके सहचारियों से भर गया है; वह स्वर और उसकी गूँज के मोती की डिबिया बन गया है। पुराने दुःख हृदय के लिए अजनबी हो गये हैं, जबसे कि यह संसार नौरस के गीतों से परिचित हुआ है।

हर कोने में उत्सव और उल्लास की पताका फहरायी गयी है; शरीर में गीत-रूपी जल से जीवन का सञ्चार हुआ है। जो बालक इस संसार में नया आया है, उसका तालु गीत की धुन से ऊंचा हो गया है....।"

'ज़ुहूरी' हमें असदबेग द्वारा दिये गये बीजापुर के वर्णन की याद दिलाते हैं : "सङ्गीतकारों की गली का कोना रति को जन्म देता है; उनके दरवाज़े और छज्ज़े की हवा गीतों से भरी है। उनके कण्ठों के तार से पवित्रता बँधी है; आन्तरिक रूपसे उनके कान उनके वाद्य पर जमे हैं।"

इस निबन्ध का उपसंहार उन्होंने सुल्तान के दरबार के कुछ प्रमुख व्यक्तियों के वर्णन से किया है, जिनमें वे स्वयं भी शामिल हैं।

III. किताबे नौरस अथवा "नौ रसों का ग्रन्थ"

किताबे नौरस ब्रज-मिश्रित दक्खनी में रचित पदों का संग्रह है, जो कि ध्रुपद से मिलते-जुलते हैं। इनका अध्ययन भाषा और साहित्य की दृष्टि से तो

किया ही जा सकता है, किन्तु गेय पद होने के कारण उनका सांगीतिक अध्ययन भी उचित है। यहाँ हमारा बल मध्ययुग के भारत के लक्षणबद्ध संगीत (art-music) के इतिहास में इन पदों के मूल्य पर रहेगा।

इस सङ्कलन की दस पाण्डुलिपियाँ उपलब्ध हैं, किन्तु किसी में भी पूरे उनसठ पद नहीं हैं जो कि नज़ीर अहमद के पाठ-समीक्षात्मक संस्करण में हैं। प्रत्येक गीत स्वतंत्र है और भिन्न-भिन्न समय पर लिखा गया है। बाद में १५९९-१६०४ के बीच इनका सङ्कलन हुआ।

(क) **किताबे-नौरस के वर्ण्य विषय**—हिन्दू देवों की, इस्लाम के पैगम्बर की और सुल्तान के अध्यात्मिक गुरु की स्तुति, उनके व्यक्तिगत जीवन के सन्दर्भ, प्रेम में विरह और संयोग, प्रकृति का वर्णन और विशेष विषय के रूप में सङ्गीत।

(ख) **किताबे नौरस में सङ्गीत तत्त्व**—जो उनसठ पद सम्पादित हुये हैं और जिन सत्रह रागों में वे आते हैं, उनके पहले जो एक-एक दोहरा था दोहा है, उनमें वाद्य और गायक-वादकों के उल्लेख एवं सङ्गीत के अन्य सन्दर्भ बड़ी संख्या में हैं। कुछ में तो ये रूपकात्मक भी हैं, यथा पद-संख्या १५, २३, ३७, ४१। अन्य उल्लेखों में सुल्तान और उसके दरबार के सङ्गीतकारों के सङ्गीत के बारे में उपयोगी जानकारी मिलती है।

१. **पदों की संरचना** (द्रष्टव्य ध्रु० वा० अङ्क ३ में संपादिका का लेख)

२. **मक़ाम और राग-रागिणी** (द्रष्टव्य ऊपर उल्लिखित लेख।)

३. **राग-ध्यान और रागमाला-चित्रावली** (द्रष्टव्य वही)।

४. **पारिभाषिक शब्दावली और वाद्य**

सोलहवीं शताब्दी के अन्तिम चरण के और बाद के भारतीय-फ़ारसी लेखकों ने सङ्गीत में सुल्तान की रुचि और वाग्गेयकार और गायक के रूप में उनका उत्कर्ष सूचित किया है और बीच-बीच में भारतीय और फ़ारसी वाद्यों और कुछ पारिभाषिक शब्दों का उल्लेख किया है। इन उल्लेखों का इतिहास की दृष्टि से अध्ययन अपेक्षित है। इसके अन्तर्गत—

१. **पारिभाषिक शब्दावली**—(द्रष्टव्य ध्रु० वा० अङ्क ३ में सम्पादिका का लेख।)

२. **किताबे नौरस में और भारतीय-फ़ारसी सङ्गीत-ग्रन्थों में वाद्यों के उल्लेख और चित्रों में उनका अङ्कन**—

लेखिका ने सुल्तान द्वारा उल्लिखित वाद्यों की तालिका दी है और तम्बूर पर विशेष सामग्री प्रस्तुत की है। यथा :—

पर्दे वाली वीणा जिसका नाम है तम्बूर। ज़ुहूरी ने इस वाद्य का कई प्रकार से उल्लेख किया है—तम्बूर-अल तुर्क, तम्बूर-ए-तुर्फान, तम्बूर-अल-बगदादी या तम्बूर-अल-खुरासानी। किताबे नौरस के पाँच पद सुल्तान के अपने वाद्य को

समर्पित हैं जिसका नाम है, मोती खाँ। अन्य तन्त्री·वाद्यों के नाम हैं—भारतीय जन्तर, बीन और ताँत और फ़ारसी रबाब, चंग और कमाच्छ।

सुषिर वाद्यों में से नाय, शनाई, पावा-नफीरी, खालू और उपंग।

अवनद्ध वाद्यों में बृदंग या मृदंग, दमामाँ, ढोलन, हुडुग, मण्डल और डफ।

घन वाद्यों में से घण्ट, ताल और करतार के नाम दिये गये हैं, जिन्हें सुल्तान स्वयं बजाया करता था।

भारतीय और फ़ारसी वाद्यों के एक साथ बजाये जाने का भी पद सं० १९ में उल्लेख है। यहाँ यह प्रश्न उठता है कि लक्षणबद्ध सङ्गीत और लोक-वाद्य, वो भी दो भिन्न संस्कृतियों के, मिलकर कौन सा सङ्गीत बजाते होंगे?

५. **गायकों के वर्ग**—(सुल्तान के पद सं० ३८ में) भारतीय सङ्गीत के सामाजिक सांस्कृतिक इतिहास के लिए रोचक सामग्री है। लेखिका ने कुछ भारतीय-फ़ारसी ग्रन्थों के साथ इसकी तुलना प्रस्तुत की है।

उपसंहार में लेखिका ने यह प्रश्न उठाया है कि जिस दरबारी सङ्गीत को बीजापुर दरबार में १६-१७ वीं शताब्दियों में पोषण मिला था, वह क्या मध्ययुगीन भारत के "भारतीय-फ़ारसी सङ्गीत" का विशिष्ट नमूना था?

THE DAGAR TRADITION : CHARACTERISTICS OF TĀLA

RITWIK SANYAL

This article attempts to briefly analyse the rhythmic aspects of *dhrupad* as sung and played in the oral tradition of *dāgar vāni.* Most of the observations are based on the oral information and training I had from Ustads Zia Mohiuddin Dagar and Zia Fariduddin Dagar.

The concept of time is very judiciously used in the *dhrupad* performance of the *dāgar vānī.* Time, rest and silence all play important roles in the exposition of *ālāp, joḍ, jhālā* and *layakārī*. My Ustad used to say that there is an inherent slow pulse even in the *ālāp.* This becomes perceptible in the *mukhra* of slow *ālāp.* The inherent *laya* became clear and pertinent in the transcription analysis of a *dhrupad* performance conducted by Dr. D. R. Widdess and myself in our *dhrupad* project in London. Syllabic variations temporally improvised in *jod* and *jhālā* give us the whole vistas of rhythmic intensification of *dhrupad* performance. The performance attains completeness with intricate *layakārī.*

It is generally believed by the critics that the Dagars are masters of *ālāp* and that their *layakārī* is almost negligible. But on careful observation and sensitive and tutored listening, one finds the *layakārī* most intricate and spontaneous.

The first cue of *layakārī* on the basis of *layabānṭ* and *bolbānṭ* is taken from syllabic variations of *jod* and *jhālā.* Taking the cue from *joḍ-ālāp,* the words of the poetry are split up into innumerable variations depending upon the creative ability of the singer. This is done by the singer without distorting the poetic content of the *pada.* The Dagar tradition builds up the *layakārī* spontaneously on the rhythmic flow of the song-text, creating various melodic-cum-rhythmic phrases of different metrical values.

The Dagars don't employ metrical values of *dugun, tigun, cougun* and other *layakārī*-s in a mathematical way, with strict and rigid unit-measurements of *mātrā*-s. My Ustad always said jokingly that this form of pre-planned *layakārī* is mathematics, not music.

In *layakārī*, the word-syllables could be clustered together or stretched apart following the long and short syllables as much as possible. Aesthetic ability, spontaneity, quick decisions and proper interplay with

the pakhawaj accompanist make a good *layakārī* in the Dagar tradition. The aesthetic sensibility of the pakhawaj player adds to the beauty of the performance. During the process of rhythmic intensification in *layakārī*, the use of sudden pauses followed by accelerating phrases, create a dynamic effect. Ustad Zia Fariduddin Dagar uses this technique with dexterity.

Off-beat *layakārī* within the beat-cycle (*āvartan*) or around the *sam* is a common feature of the Dagar tradition. The *mukhrā* is sung with subtle variations approaching the *sam* off-beat slightly before or after the first beat. This process with several cross-rhythmic variations finds prominence in the *Dhamār*. Ustad said that the *dhamār* composition should never be performed straight. The rhythmic complexities with serpentine movements characterise a *dhamār layakārī*. Whereas *dhrupad* compositions have the gait of an elephant (*hāthī ki cāl*), *dhamār* compositions resemble the gait of a camel (*uṇt ki cāl*). Ustad Zia Mohiuddin Dagar's father Ustad Ziauddin Dagar was a master of *layakārī*. He was highly regarded for this skill not only within the *gharānā* but also outside the tradition. During his tenure as a court musician of Udaipur, he received the title of Dhamār Nāth.

As stated earlier, *layakārī-s* in the Dagar tradition are neither pre-planned nor memorized. With proper training, practice and experience in performing, variations emerge intuitively. Pre-planned *layakārīs* are not permitted in the Dagar tradition. Ustad Z. M. Dagar was of the opinion that *tihāī-s* have been imported from dance.

Apart from the common *tāla-s* like *cautāl*, *dhamār*, *sultāl*, *jhaptāl*, *tivrā*, the Dagar repertory also includes *tāla-s* like *tīntāl*, *brahmatāl*, *pañcam-savārī* and *mattatāl*. Beautiful compositions of both *dhrupad* and *khyāl* were composed in different *tāla*-s by Late Inayat Khan Dagar. (Vide geneaological tree, Dagar tradition, DA 1986). These find a prominent place in the Dagar repertoire.

Finally, it would be worthwhile to note some of the observations that emerged from the transcription analysis of *layakārī* in a *dhrupad* performance that was conducted jointly by Dr. D. R. Widdess (Centre of Music Studies, University of London) and myself in London.

(i) Analysis of *layakārī* improvisation must begin with a consideration to the composed song (*bandiś*) on which it is based, for the various formal, metrical, word-and-sense-divisions of the text, and the melodic, rhythmic and formal structures of the composition are to some extent reflected in the later improvisation.

(ii) The transcription reveals something of the spontaneous interplay between singer and accompanist that typifies *dhrupad layakārī*. This is possible because of rigorous training and practice (*abhyāsa*). The *layakārī* is sometimes planned (not memorized) and mostly intuitive and spontaneous.

(iii) Transcription shows that the accompanist can react to singer's improvisation (sometimes in as little as half a beat) in correct anticipation. Such rapid response and correct anticipation indicate that the events in question are not, in fact, unexpected; it could be the result of the performer and accompanist performing together frequently and are therefore each familiar with the other's performance habits (visual and audible clues such as taking breath, whether consciously or not, must also assist coordination).

(iv) Structuring of *layakārī* is essentially unplanned and the performer depends for its success on being "in the right mood." There is apparently no consciously formulated technique; indeed set techniques (singing it at *dugun*, *tigun*, *caugun* speed etc) are avoided in the Dagar tradition precisely because they are pre-planned and lack spontaneity.

(v) While embarking on a *layakārī*, the performer does not know in advance how it will end; instead decisions are taken during the improvisation as to how to fill out the remaining beats in the cycle and how to "come to *sam*." This could be done by prolonging, shortening, repeating of segments of texts or by introducing *tihāīs* (mostly unplanned).

(vi) Another important factor no doubt lies in the performer's ability to escape from any situation that threatens not to turn out as required : to quote J. A. Sloboda (The musical mind : the cognitive psychology of music, p. 148). "The improviser... knows that, wherever he lands up, there are a dozen different ways of getting from there to the next place. This confidence in the availability of 'escape routes' is surely, a hallmark of skill in any impromptu accomplishment." The adjustment necessary to ensure a correct outcome may be quite trivial, and may pass unnoticed by the listener. We also have cases of last moment, fine course--correction, compensating for the fact that improvisation was not worked out in advance.

(vii) The rhythmic patterns in *laykārī* arise partly from the segmental structure and inherent rhythms of the text.

(viii) The singer remembers and re-works rhythmic and melodic material from earlier uses in the performance including melodic material from the composition.

(ix) The pakhawaj player, besides responding to and anticipating the singer's rhythmic gestures, helps to guide the improvisation by reference to standard stroke-pattern (*ṭhekā*). Sometimes the singer is also influenced by the rhythmic variations of the stroke-pattern and plans the *layakārī* by imitating the rhythm of the stroke-pattern with melodic material.

All that has been said reaffirms the philosophy that time in music is virtual and aesthetic, not physical and momentary. We finally experience the joy and tranquillity of 'timelessness' in music.

डागर परम्परा : ताल का वैशिष्टय

ऋत्विक् सान्याल

(संपादिका-कृत सार-संक्षेप)

वाचिक परम्परा के आधार पर डागर-बानी का जो शिक्षण लेखक को उस्ताद ज़िया मोहिउद्दीन और उस्ताद ज़िया फ़रीदुद्दीन डागर से मिला है, उसके अनुसार उक्त परम्परा में ताल-प्रयोग का निरूपण प्रस्तुत लेख में उन्होंने किया है।

डागर-बानी में काल-तत्त्व का बहुत विवेक-पूर्वक प्रयोग किया जाता है। लेखक के उस्ताद कहा करते थे कि आलाप में भी एक स्पन्द अन्तर्निहित रहता है। विलम्बित आलाप के मुखड़े में यह प्रत्यक्षगोचर होता है। ध्रुपद-गायन का, डा० डी० आर० विडेस के साथ मिलकर, अभिलेखन करते समय अन्तर्निहित लय का लेखक को प्रत्यक्ष अनुभव हुआ। जोड़ और झाला में अक्षरों के विन्यास के वैचित्र्य से ध्रुपद-प्रयोग की तालगत उत्कटता का विस्तृत क्षेत्र प्रकट होता है। पेंचिदा लयकारी के साथ प्रयोग को पूर्णता प्राप्त होती है।

आलोचकों की यह सामान्य धारणा है कि डागर लोग आलाप के अधिकारी हैं किन्तु लयकारी में उनका काम नगण्य है। किन्तु अवधान सहित निरीक्षण तथा संवेदनशील एवं प्रशिक्षित श्रवण से पता चलता है कि उनकी लयकारी बहुत पेंचिदा होते हुये भी सहज है।

लयकारी का प्रथम इङ्गित जोड़ और झाला में मिल जाता है। वहीं से अक्षरों के लयबाँट और बोलबाँट के नमूने पर बन्दिश के पद का अनन्त प्रकार से भञ्जन किया जाता है। पद के काव्य तत्त्व का नाश किये बिना यह भञ्जन किया जाता है। डागर परम्परा में लयकारी का निर्माण गेय पद के तालगत प्रवाह के अनुसार सहज रूप से किया जाता है।

डागर लोग दुगुन, तिगुन, चौगुन आदि लयकारियों का गणितमूलक प्रयोग नहीं करते हैं। लेखक के उस्ताद विनोद करते हुये कहते थे कि इस प्रकार की पूर्वनियोजित लयकारी गणित है, सङ्गीत नहीं।

लयकारी में पद के अक्षरों को घन बनाना अर्थात् पास-पास लाना और कर्षण के द्वारा विरल बनाना यथासंभव पद के लघु गुरु अक्षरों के अनुसार होता है। सौन्दर्यगत दृष्टि, सहजता, आशु निर्णय और पखावज सङ्गतकार के साथ उचित 'खेल' के आधार पर डागर परम्परा में अच्छी लयकारी बनती है। लयकारी को उत्कट बनाने की प्रक्रिया में आकस्मिक विराम और उसके बाद द्रुत

सञ्चार से अपूर्व प्रभाव खड़ा होता है। उ० ज़िया फ़रीदुद्दीन डागर इस प्रविधि का कुशल उपयोग करते हैं।

मात्रा से हटकर (off-beat) लयकारी, जिसमें आवर्तन को बनाये रखा जाता है या जो सम पर केन्द्रित रहती है, डागर परम्परा में बहुत प्रचलित है। मुखड़े को सूक्ष्म हेर-फेर के साथ लेते हुये सम से हटकर, उससे कुछ पहले या कुछ बाद प्रयोग किया जाता है। धमार में यह प्रक्रिया प्रमुख रहती है। उ० कहते थे कि धमार के पद को कभी भी सीधा नहीं गाना चाहिये। धमार की लयकारी में साँप की चाल जैसी पेंचोदा गति रहती है। ध्रुपद की चाल हाथी जैसी कही गई है और धमार की ऊँट जैसी।

जैसा कि पहले कहा गया है, डागर परम्परा में लयकारी न तो पूर्व-नियोजित रहती है और न ही याद की जाती है। उचित प्रशिक्षण, अभ्यास और अनुभव से वैचित्र्य की स्वतः स्फूर्ति होती है। उ० ज़ियामोहिउद्दीन डागर का मत था कि ध्रुपद में तिहाइयों का समावेश नृत्य से लिया गया है।

चौताल, धमार, सूलताल, झपताल, तीव्रा जैसे प्रचलित तालों के अतिरिक्त डागरों के पद संग्रह में तीनताल, ब्रह्मताल, पञ्चमसवारी और मत्तताल जैसे तालों का भी समावेश है। विभिन्न तालों में ध्रुपद और ख्याल की सुन्दर बन्दिशें इनायत खाँ डागर ने बनाई थीं (द्रष्टव्यः ध्रुपद वार्षिकी १९८६ में 'वंशवृक्ष')।

लयकारी का अभिलेखन (transcription) करने से लेखक को जो बातें स्पष्ट हुईं, उनका संक्षिप्त उल्लेख इस प्रकार है।

१. लयकारी की उपज का विश्लेषण, छन्द, शब्दार्थ-सम्बन्ध के अनुसार बने उपखंड और स्वर-ताल-योजना पर विचार से आरम्भ होना चाहिए, क्योंकि इनका कुछ न कुछ प्रतिबिम्ब उपज में दिखाई देता है।

२. अभिलेखन से यह स्पष्ट होता है कि गायक और पखावज-वादक के बीच जो सहज 'क्रीड़ा' चलती है, वह ध्रुपद की लयकारी का वैशिष्ठ्य है।

३. अभिलेखन से यह भी पता चलता है कि सङ्गतकार गायक की उपज का सही पूर्वानुमान करके कई बार तदनुसार अपने वादन को तदनुरूप ढाल लेता है। इस प्रकार का पूर्वानुमान तभी संभव होता है, जब गायक और वादक कई बार साथ-साथ प्रयोग करते रहे हों।

४. लयकारी की संरचना अनियोजित रहती है और उसकी सफलता प्रयोक्ता की उचित मनःस्थिति पर निर्भर रहती है।

५. किसी लयकारी को आरंभ करते समय प्रयोक्ता को यह पता नहीं रहता कि उसका अन्त किस प्रकार होगा। मँझधार में ही निर्णय लिये जाते हैं और

और सम तक पहुँचने के काल को कैसे भरा जायेगा, इसकी योजना की जाती है। इस योजना में लम्बा करना, छोटा करना, पुनरावृत्ति या कभी सहज रूप से आ गई तिहाई का सहारा लिया जाता है।

६. एक अन्य महत्त्वपूर्ण घटक है प्रयोक्ता की किसी भी कठिन स्थिति में से उबरने की क्षमता। उपज में प्रयोक्ता को यह विश्वास होता है कि कहीं फँस जाने पर 'बच निकलने' का मार्ग मिल ही जायेगा। इस प्रक्रिया में जितनी-सी समायोजना (adjustment) की जाती है उसका श्रोताओं को पता भी नहीं चलता।

७. लयकारी के नमूने आंशिक रूप से बन्दिश की विदारियों (segments) का अनुसरण करते हैं।

८. प्रयोक्ता को प्रयोग को आगे बढ़ाने में पूर्वप्रयुक्त संचारों का संस्कार रहता है और वह उसका पुनर्निमाण करता चलता है। बन्दिश से प्राप्त सामग्री का भी इसमें सहयोग रहता है।

९. पखावज-वादक गायक के तालगत सङ्केतों का प्रत्युत्तर या पूर्वानुमान करने के अतिरिक्त बीच-बीच में ठेके के द्वारा उपज का मार्गदर्शन भी करता है। कभी-कभी गायक अपनी लयकारी में पखावज की प्रहारसंरचना की अनुकृति भी उपस्थित करता है।

ऊपर की चर्चा से यह बात पुष्ट होती है कि सङ्गीत में काल का सौन्दर्यगत अनुभव होता है, वहाँ वह भौतिक या क्षणिक नहीं रहता। निष्कर्ष के रूप में हमें अकाल के आनन्द और शान्ति का अनुभव होता है।

TÀNSEN AND THE TRADITION OF DHRUPAD SONGS IN THE BRAJ LANGUAGE, FROM THE 16th CENTURY TO THE PRESENT DAY

Françoise DELVOYE

(Abstract of a D. Litt thesis presented to the University of Paris-III (Sorbonne Nouvelle), 1990, under the supervision of Professor Charlotte Vaudeville)

Introduction

In the 16th century, popular devotional literature linked to the Krishnaite "renaissance" in the Braj country, and the tradition of court-poetry from the Hindu regional courts and the Mughal imperial court, mutually inspired each other. The Krishnaite saint-poets (*bhakta-kavi*) and the court-poets (*darabārī kavi*) are joined by the poet-composers (*vāggeyakāra*), who also chose to express themselves in Braj. While little-known, the poetical works of these musicians have been conserved thanks to a rich written and oral tradition, and are still sung today.

Among the works that testify to the literary genius of the poets of medieval India, devotional literature and court-poetry in Braj have in particular been the focus of attention. Innumerable lyric poems, both devotional and profane, were thus composed in order to sing the praise of the divine in the temples of the sacred land of Braj, or to exalt the glory of Hindu and Muslim sovereigns. Remarkable patrons, these princes and emperors who were often connoisseurs of music, sought to encourage the poet-musicians of their courts.

As the area of confluence of vernacular lyric poetry and vocal art-music, the Madhyadeś or "Central Region" comprising Gwalior, Agra and the Braj country, witnessed the birth in the sixteenth century of numerous artistes, who were heirs to both the traditions. It was in the royal court of Gwalior, at the end of the fifteenth century, that Dhrupad received the favours of particularly enlightened patrons of the Tomar dynasty. The patronage of the king Mān Singh Tomar (r. 1486-1516) to this poetico-musical genre encouraged the creation of lyric poems in the vernacular language by the artistes of his court. The remarkable musicality of the language of the Central Region (*madhyadeśīya bhāṣā*), which was later be be termed the Braj language, accounts for its being the privileged idiom of lyric poetry in northern India in the medieval period. Dhrupad constituted the poetical and musical expression in which these

artistes were best captured, thanks to an aristocratic patronage which is testified to by a vast literature in Persian, that has so far been rarely studied from this point of view.

Several poet-composers, court-musicians of renown, contributed to the blossoming of Dhrupad in the princely courts and later at the Mughal court. Among these, the names of Nāyak Bakhśū and Tānsen have become celebrated. Nourished by the tradition of devotional lyrics, and of amorous poetry, the little-known poetic work of these artistes constitutes a remarkable and to date little used corpus in order to study the repertoires of art-music, but also to document the history of artistic patronage of which it is the perfect reflection.

The main part of the present work rests on the written and iconographic sources which I have been able to bring together, concerning art-music since the sixteenth century and Dhrupad in particular—and on Tānsen, the premier singer and poet-composer of the court of the emperor Akbar (r. 1556-1605), recognised today as the most celebrated musician of medieval India, who excelled in the Dhrupad genre within vocal art-music.

Contents

The work is divided into two parts. The first part is devoted to the study of historical and literary aspects of Dhrupad. The first chapter presents the documents in Sanskrit and Persian that mention Dhrupad, from a socio-cultural or musicological point of view, in keeping with the approach of their authors and in keeping with the times. These writings permit a better appreciation of the cultural context within which this musical genre, which is generally believed to have emerged from the sacred music of the temples, actually developed. The factual character of the information that is furnished by a number of Persian documents on Indian music, and the often original approach of their authors, complements the theoretical information given by musicological treatises in Sanskrit. It becomes apparent that the sole "definitions" (*lakṣaṇa*) of Dhrupad in Sanskrit cannot be thought to antedate the end of the seventeenth century, while the texts in Persian already describe this new vocal genre more than a century earlier. Information on musical theory and practice as well as on the musicians and their patrons, obtained from theoretical treatises, and from other more literary writings in Sanskrit and Persian, can also be usefully fleshed out using a vast literature in vernacular languages describing musicians or musical scenes. The specific contribution of each one of the written sources to the socio-cultural history of Dhrupad has been examined, and to these can be added the oral traditions of musicians,

Modern writings on Dhrupad are equally subjected to a critical examination. In fact, even though they do not constitute an original source for the study of music in the Mughal period, they testify to the ideological or sectarian viewpoint of their authors, who have for the most part ignored the contemporary written sources on the emergence of Dhrupad, and have "reconstructed" the history of "Hindu" medieval music on the basis of Vaishnavite hagiographies and the oral traditions of musicians.

A second chapter is devoted to Dhrupad as a poetical form, an aspect that is often neglected today, but which was remarked by writers in Persian between the sixteenth and eighteenth centuries. The importance of the poetical text in Indian vocal art-music has been emphasised in all the theoretical treatises in Sanskrit which deal with music and dance. Dhrupad offers a remarkably eloquent example of this, which has been a point of particular focus during my research. In vocal art-music, the lyric poem generally enjoys an importance equal to that of the musical mode in which it is sung. The poet-composers of the *dhrupads** were themselves frequently singers, which explains the aesthetic unity underlying the creation of all the lyric poetry sung within art-music.

From the lyric anthologies with a devotional inspiration, to the court-repertoires compiled in order to illustrate works on music theory or to save traditional poetic compositions from being forgotten, the variety of written sources containing *dhrupad* songs is itself a testimony to the persistent interest of patrons and musicians in the textual aspect of Dhrupad. The greater part of these texts exists in manuscript form and only a few among them have been the object of a critical edition. Some nineteenth century manuscript, lithographed, and finally printed anthologies are better known since they have been used by specialists of vernacular literature who have been interested in the *dhrupad* songs from a poetical point of view. However, the "edited" text of the compositions selected in these collections is frequently corrupt in comparison with manuscripts, with lithographs, or with original editions that I have been able to consult. The analysis and editing of these written collections and of "semi-oral" anthologies collected from oral traditions

* Conventionally, Dhrupad (from the Sanskrit *dhruvapada*) designates the specific musical form within which the poetic compositions also called *dhrupad* were sung. This distinction, implicit in the Indian context, is not formally made in Hindī. In the process of transcription, the variation between an initial capital and a small letter is no more than a facilitating device.

that rarely are clearly identified, pose a problem similar to that of medieval lyric texts by well-known authors, such as the saint-poet Sūr-dās. The anthologies of compositions sung in art-music for a music-loving and aristocratic audience also pose certain peculiar problems, on account of their relatively late written recension, which has been affected by their musical expression during a period of oral transmission that is often of variable duration. In fact, if the oral tradition, which dominates the process of learning and transmitting Indian music, ensures the preservation of styles specific to each lineage of musicians, it equally exercises a corrupting effect on the poetical texts sung in art-music.

Another problem raised by my study of *dhrupad* songs is of the identification of their authors. Few poems figure in manuscripts contemporary to the poet-composers (*vāggeyakāra*) who created them, since written recensions are not made until the *dhrupads* have been memorised and well-integrated into the repertoires. Besides, the presence of the name of the presumed author, given in the "signature" (*chāp*) in the last verse of each composition does not in any way guarantee the paternity of a *dhrupad*. Thus, I have pointed out several examples of almost identical compositions, "signed" with the names of different authors. Neither the language, nor the style, nor even the theme that has inspired a particular *dhrupad* song permits us to identify the author, without running the risk of error. The comparison of a significant number of lyric texts, collected during the course of my research, has equally shown that the analysis of the evolution, indeed even the "corruption" of texts, is eloquent testimony to the effect of the mode of transmission of repertoires on the textual aspect of *dhrupad* songs. A study of this question appeared to be as interesting to carry out as the reconstitution of the "original work" of a particular poet-composer. A brief presentation of the musical expression of Dhrupad, which is truly alive today, and discographic references conclude this chapter.

The effloresence of Dhrupad in the royal courts of medieval India testifies to the importance of aristocratic patronage in the encouragement of a "new" poetical and musical genre, made more accessible by the fact that these lyric poems were composed in the "spoken language" of the day. The third chapter is devoted to the study of royal patronage of art-music and Dhrupad in particular.

Authors writing on Dhrupad in Persian frequently remarked the importance of the poetical text in *bhāṣā* or the "spoken language", hence distinct from Sanskrit. Their observations bring to light the fact that patrons from a Persian cultural background, who lent support to the

poet-composers of Dhrupad could comprehend vernacular languages. The study of the personality and the work of Nāyak Bakhśū illustrates this fact well. This remarkable musician was associated with the court of the ruler Mān Singh Tomar at the beginning of the sixteenth century, but his lyrics were transmitted through the oral tradition, and were greatly valued by the emperor Shāh Jahān (r. 1628-1658) who had them collected in a written form. The thousand *dhrupads* attributed to this poet-musician form a rich anthology, the edition of which poses a problem close to that which we encounter while dealing with the dispersed lyrics attributed to Tānsen, but at the same time is rather more simple. The testimonies of authors in Persian concerning this musician, who lived earlier than Tānsen, are unanimous and the fact that his songs—from which some *dhrupads* are translated here—were appreciated by Shāh Jahān, almost a century later, needed to be highlighted in comparative perspective.

The first part closes with an examination of the contemporary point of view on the poet-composers of Dhrupad. This poetical and musical genre developed in parallel to the Viṣṇupad, which was inspired by the religious context of Krishnaite Bhakti. Dhrupad was however not a genre of music that was exclusively religious, as is generally believed, even if the inspiration for a number of *dhrupad* songs is very close to the devotional poems of the great saint-poets in the Braj language. The confusion between Dhrupad and Viṣṇupad, which are allied poetico-musical genres, but whose poetical inspiration, cultural context, and roles—the one as entertainment and the other as religious song—differ, therefore merits a close examination in order to comprehend better the approach that specialists, historians of music and musicians themselves have today.

The second part of the thesis is devoted to Tānsen, an historical figure as well as a hagiographic personage, and to the musicological and lyric work that is attributed to him. In the beginning of the twentieth century, the renowned musicologist Paṇḍit V. N. Bhātkhaṇḍe emphasised the need to reconstitute the biography of Tānsen, and this was supported by other musicologists. However, no subsequent and more exhaustive critical work has appeared to date.

The legendary persona of Tānsen conceals his poetical genius. I have attempted to study it through written sources which testify to the literary qualities of his work, and using the written recensions of songs attributed to him, preserved in the manuscript repertoires of court-musicians or in Vaishnavite lyric-anthologies. The written sources, oral tradition, and iconography permit one to follow the evolution of the

persona of Tānsen, the gilded legend of which still remains alive, just as his lyrics are still sung today.

The manuscript sources in Sanskrit and Persian, as well as in the vernacular languages, document the life and the personality of the poet-musician, which are also illustrated by a series of paintings that show him alone or in a group. The detailed examination of these materials forms the first chapter of the second part.

A number of biographical accounts on Tānsen published recently are in fact extremely close to the hagiographic literature of the 17th and 18th centuries. Research on and use of "new" sources—or rather sources that are little-known on account of their inaccessibility—were found to be necessary in order to base the present work on rather more original materials.

Three works on musical theory, attributed to Tānsen, are now thought to be apocryphal by historians of literature and some Indian specialists on musicology. As for the *dhrupads* "signed" with the name of Tānsen, they figure in a number of collections, belonging to a variety of literary genres, which are described in the second chapter.

On the basis of the corpus of *dhrupad* songs collected in the written recensions and the oral tradition, I present the original text and the French translation of a selection of lyric poems attributed to Tānsen, which I consider to be representative of the work of the poet-composer.

I have thus attempted to present the Dhrupad—the poetic and musical genre which was most appreciated in the Hindu princely courts and the Mughal court from the 16th century—within an historical and socio-cultural perspective. Its poetical aspect (hitherto poorly studied), and the contribution to Braj literature of the compositions it inspired, have also been discussed.

Prospects for future research

My work on Dhrupad and Tānsen suggests a certain number of avenues for future research, some of which I am already engaged in, and which are briefly summarised here.

The written sources which document both Dhrupad and the figure of Tānsen, poet and musician, emphasise the importance of the "Central Region" of India, or Madhyadeś, of which the cultural and artistic capital was Gwalior. This fact permits one to expand the geographical and cultural sphere of the Braj language.

To the *dhrupad* songs collected under the name of Tānsen, one can add the thousands of songs attributed to other poet-composers which

are to be found in the lyric anthologies and the repertoires of court-musicians that I have described. The lyric collections in the Braj language but written in Gujarati or Bengali script also constitute a vast corpus of Braj lyric poetry, which has so far been rarely used. Further, my work on Tānsen suggests the possibility of similar research on other celebrated poet-musicians such as the court-musicians Nāyak Bakhśū and Jagannāth Kavirāy, as well as the poet-composers who were themselves patrons as well, Bāz Bahādur and Ibrāhim ʿĀdil Shāh for instance. This set of lyric poems constitutes not merely a representative example of the poetical aspect of medieval lyrics and the thematic variety of vocal art-music, but also testifies to the tastes of the patrons who supported this musical genre. Once edited, the *dhrupad* songs collected in manuscript recensions since the sixteenth century, will constitute a body of Braj and allied literature worth studying more deeply from a linguistic, and stylistic point of view or for their contribution to Braj poetry, as well as documentation on medieval music.

The hagiographic literature inspired by the Krishnaite renaissance in the Braj country in the sixteenth century equally constitutes an important written source on music. Nourished by popular tradition, which in turn it went on to inspire, this literature represents a tradition in the Braj language that is very much alive even today.

My quest for documents on medieval music has served to bring out the value of contributions by writers in Persian, who were interested in music in India, in both the Indian and Persian traditions. Their testimonies on Dhrupad and its most celebrated poet-composers appear to us to be representative of those writings in Persian which document the purely technical, aesthetic and socio-cultural aspects of the history of Indian music. They constitute the basis for a catalogue of Persian sources on other forms of vocal and instrumental Indian music which I am presently engaged in compiling.

The technical character of the information furnished by texts on music theory, as well as by the testimonies of authors in Persian and other vernacular languages who were curious about music, also suggests it would be interesting to establish a multilingual glossary (in Sanskrit, Persian, vernacular languages) of technical terms in music, including the aesthetic concepts that underpinned the different musical systems that existed in medieval India. The socio-cultural categories to which professional musicians specialising in art-music belonged equally merit systematic study.

I have presented some documentation that testifies to the close links between court-musicians (like Tānsen) and Sufi saints (like Salīm Ciśtī of Fatehpur Sikri). The fact that some court-musicians could be linked to Krishnaite temples or to certain Sufi orders has been clearly suggested in certain Persian writings. Still other texts mention the use of *dhrupad* songs in the Braj language by Sufi orders. The singing of vernacular lyric compositions in the *samā*ᶜ by professional musicians who were probably close to the Mughal court, and the mutual influence between Sufi musical expression and the music of the court thus constitute a field of literary and socio-musicological study that is particularly rich.

The importance of Indo-Persian culture in the context within which Indian art-music, wherein Dhrupad represents the most traditional genre, developed enlarges the field of poetical and lyric research on Braj literature, and invites a deeper interdisciplinary study, which I intend to follow up in the different directions that have been set out above.

[This article was published in DA 92, but pp. 4-6 of the original were somehow left out due to inadvertence at some stage in composing/printing. Hence we are reproducing the entire article. The Hindi summary has appeared in DA 92 Ed.].

'राग विज्ञान' में सङ्कलित ध्रुपदों का विश्लेषण

दीप्ति सिंह

भूमिका—पं०वि०ना० पटवर्धन-कृत राग-विज्ञान में सङ्कलित ध्रुपद-धमारों का राग-ताल, भाषा वर्ण्य-विषय एवं छाप की दृष्टि से यहाँ विश्लेषण प्रस्तुत है। इस संग्रह में उपलब्ध ध्रुपद-धमारों की संख्या म'आरिफ़ुन्नग़मात एवं क्रमिक-पुस्तक मालिका की तुलना में बहुत ही कम है, फिर भी जितने से पद उपलब्ध हैं उनका विश्लेषण प्रस्तुत है। क्रमिक-पुस्तक मालिका एवं राग-विज्ञान, इन दोनों सङ्कलनों में प्राप्त ध्रुपद के पदों का पाठ-भेद की दृष्टि से तुलनात्मक विवरण प्रस्तुत किया जा रहा है।

भाषा की दृष्टि से इस सङ्कलन में भी अन्य सङ्कलनों की भाँति ब्रजभाषा का स्थान प्रथम रहा है। तत्पश्चात् अवधो, तत्सम प्रधान, सधुक्कड़ी, बुंदेलखंडी तथा खड़ी-बोलो का स्थान आता है। इसके अलावा कोई अन्य भाषा ध्रुपदों में दृष्टिगोचर नहीं होती। ध्रुपद-धमार के कुल ३८ पदों में से १९ पद ब्रजभाषा के, ९ पद अवधी के, ५ तत्समप्रधान पद, ३ पद सधुक्कड़ी के एवं १-१ पद खड़ी बोली एवं बुंदेलखंडी भाषा के मिलते हैं। इनमें से भी धमार के सात पदों में से पाँच ब्रजभाषा में, एक सधुक्कड़ी तथा एक मिश्र खड़ो बोली में है। ध्रुपद के कुल ३१ पदों में से चौदह पद ब्रजभाषा में, नौ अवधी में, पाँच तत्सम-प्रधान भाषा में, दो सधुक्कड़ी में तथा एक पद बुंदेलखंडी भाषा में है।

इस संग्रह में ताल-वैविध्य भी नहीं के बराबर है। धमार तथा चौताल के अतिरिक्त प्रयुक्त होने वाले मात्र चार ताल हैं, यथा—झपताल, तीव्रा, सवारी एवं रुद्रताल। झपताल में निबद्ध दो पदों में से एक में, अड़ाना में देवी स्तुति है तथा दूसरे में राग जैज बिलावल में रचित एक 'निर्गुण' है जिसमें पद के बीच 'बैजुरंगे' ऐसा आता है। यह समझना ज़रा मुश्किल है कि पद में वास्तव में बैजू की छाप है, क्योंकि इससे पूर्व किसी भी निर्गुण पद में बैजू की छाप देखने में नहीं आई है। तीव्रा में रचित एकमात्र पद राग मल्हार में शरणागति का है। ताल सवारी के दो पद हिंडोल तथा भैरवी में हैं जिनमें क्रमशः होरी एवं कृष्ण-लीला का वर्णन है। रुद्रताल का एकमात्र पद राग देश में है जिसका वर्ण्य-विषय है—हनुमान-स्तुति। सवारी एवं रुद्रताल का स्वरूप इस प्रकार है—

ताल-सवारी

१ २ ३	४ ५ ६ ७	८ ९ १० ११	१२ १३ १४ १५
×	२	३	४

राग	ध्रुपद-धमार के कुल पद	चौताल के पद	अन्य तालों में पद	भाषा (ब्रज)	भाषा (अन्य)	धमार	भाषा (ब्रज)	भाषा (अन्य)
भाग-एक								
छायानट	१	१	—	—	१ (तत्सम-प्रधान)	—	—	—
दरबारी-कान्हड़ा	२	२	—	२	—	—	—	—
अडाणा	२	—	१ (झपताल)	—	१ (अवधी)	१	१	—
बहार	१	१	—	१	—	—	—	—
पूरिया-धनाश्री	१	१	—	—	१ (तत्सम-प्रधान)	—	—	—
हिंडोल	२	—	१ (सवारी)	१	—	१	१	—
बसंत	१	१	—	१	—	—	—	—
आसावरी	१	—	—	—	—	१	१	—
भीमपलासी	१	१	—	१	—	—	—	—
खमाज	१	१	—	—	१ (अवधी)	—	—	—
देस	१	—	१ (रुद्रताल)	—	१ (अवधी)	—	—	—
भाग-दो								
मारवा	१	१	—	१	—	—	—	—
केदार	१	१	—	—	१ (अवधी)	—	—	—
श्री	१	१	—	—	१ (अवधी)	—	—	—
तिलक-कामोद	१	१	—	१	—	—	—	—
पूर्वी	१	१	—	१	—	—	—	—
जौनपुरी	१	१	—	—	१ (अवधी)	—	—	—
सोहनी	१	१	—	—	१ (बुंदेलखंडी)	—	—	—

तोड़ी	१	१	—	—	१ (तत्सम-प्रधान)	—	—	—
भाग-तीन								
मल्हार	२	१	१ (तीव्रा)	१	१ (अवधी)	—	—	—
सिंदूरी	१	—	—	—	—	१	—	१ (खड़ी बोली मिश्र)
ललित	१	—	—	—	—	१	—	१ (सधुक्कड़ी)
देशकार	१	१	—	—	१ (तत्सम-प्रधान)	—	—	—
भैरवी	१	—	१ (सवारी)	१	—	—	—	—
अल्हैया-बिलावल	२	१	—	—	१ (सधुक्कड़ी)	१	१	—
सारंग	१	—	—	—	—	१	१	—
शंकरा	१	१	—	१	—	—	—	—
भाग-चार								
—	—	—	—	—	—	—	—	—
भाग-पाँच								
धनाश्री	२	२	—	१	१ (अवधी)	—	—	—
भाग छः								
जैज-बिलावल	१	—	१ (झपताल)	—	१ (सधुक्कड़ी)	—	—	—
पटमंजरी	१	१	—	१	—	—	—	—
हुसेनी कान्हड़ा	१	१	—	—	१ (अवधी)	—	—	—
भाग-सात								
गुणकी	१	—	१ (रूपक ?)	—	१ (तत्सम)	—	—	—

रुद्रताल

१ २	३ ४ ५ ६ ७ ८ ९	१० ११
×	२	३

छाप और तुकों का अध्ययन राग-ताल-भाषा सम्बन्धी तालिका के पश्चात् किया जायेगा। निम्नलिखित तालिका से कई बातें स्पष्ट हो जाती हैं। किसी भी राग में अधिक से अधिक ध्रुपदों की संख्या दो ही है। प्रथम भाग में कुल पन्द्रह राग आये हैं, जिनमें चौदह ध्रुपद अङ्ग की बन्दिशें उपलब्ध हैं। द्वितीय-भाग के अठारह रागों में ध्रुपद अङ्ग की आठ बन्दिशें मिलती हैं। तृतीय भाग के अठारह रागों में ध्रुपद अङ्ग की दस बन्दिशें हैं। चौथे भाग के पच्चीस रागों में एक भी रचना ध्रुपद अङ्ग की नहीं मिलती। पञ्चम भाग के उनतीस रागों में दो ध्रुपद मिलते हैं, छठे भाग के पैंतीस रागों में तीन ध्रुपद मिले हैं और सातवें तथा अन्तिम भाग के छयालीस पदों में मात्र एक रचना ऐसी मिलती है जिसे क्र० पु० मा० तथा वाचिक परम्परा में ताल तीव्रा में ध्रुपद अङ्ग से गाते हैं परन्तु रा० वि० में उल्लिखित रूपक ताल इस बन्दिश को ख्याल शैली का सङ्केत देता है। (देखें तालिका)

इस सङ्कलन में प्राप्त अड़तीस पदों में से मात्र तीन पद चार तुक वाले हैं, छः पद तीन तुक वाले एवं शेष उनतीस पद दो तुक वाले हैं। चार तुक वाले पदों में पहला राग अड़ाना, झपताल, में है जिसमे कि स्वतन्त्र पद-योजना तथा स्वरलिपि दोनों में ही आभोग सञ्चारी के पूर्व आता है। दूसरा पद राग जैज-बिलावल मे है। यह पद भी झपताल में निबद्ध है परन्तु इसमे स्थायी, अन्तरा, सञ्चारी एवं आभोग अपने निर्धारित क्रम से ही आये हैं। चार तुकों वाली तीसरी और अन्तिम बन्दिश राग-पटमञ्जरी, चौताल में है जिसमें पुनः आभोग का क्रम उलट गया है यानी वह सञ्चारी के पूर्व आया है। यहाँ भी यह क्रम पद रचना तथा स्वर-संयोजन दोनों स्थानों में देखने को मिलता है। यानी तीन में से दो बन्दिशों मे आभोग, सञ्चारी के पूर्व आया है। ऐसी योजना का कोई विधान न तो वाचिक-परम्परा में ही देखने को मिलता है, न ही लिखित परम्परा मे। यह सम्भव है कि जिस स्रोत से लेखक को ये बन्दिशें प्राप्त हुई हों वहीं से इनका क्रम विकृत रहा हो। यह रोचक तथ्य है कि ऊपर वर्णित तीनों ही बन्दिशें लेखक को बाबू उमाशङ्कर प्रसादजी (मुज़फ़्फ़रपुर, बिहार) के संग्रह से प्राप्त हुई थी। तीन तुक वाले छः पदों में से पाँच मे तो सञ्चारी अनुपस्थित है और छठे पद मे पद-योजना में क्रमशः स्थायी, अन्तरा एवं सञ्चारी है एवं आभोग विलुप्त है, परन्तु स्वरलिपि में सिर्फ स्थायी और आधा अन्तरा है। यह बन्दिश राग हुसेनी कान्हड़ा, ताल चौताल में निबद्ध है। पुनः यह बात ध्यान देने की है कि इस बन्दिश की प्राप्ति भी लेखक को बाबू उमाशङ्कर प्रसादजी के सौजन्य से ही हुई है। एक तुक की विलुप्ति का कारण विस्मृति को माना जा सकता है। तीन तुकों वाली बन्दिशों

में पूरिया-धनाश्री की बन्दिश 'वंशीधर पिनाकधर' भी है। इस पद को आज भी कण्ठ परम्परा में चार तुकों के साथ गाया जाता है। तुकों के अध्ययन की दृष्टि से निम्नलिखित चार्ट उपयोगी होगा—

राग विज्ञान भाग	रागों की संख्या	ध्रुपदों की संख्या	दो तुक वाले पद	तीन तुक वाले पद	चार तुक वाले पद
प्रथम	१५	१४	१२	१	१
द्वितीय	१८	८	७	१	—
तृतीय	१८	१०	९	१	—
चतुर्थ	२५	—	—	—	—
पञ्चम	२९	२	—	२	—
षष्ठ	३५	३	—	१	२
सप्तम	४६	१	१	—	—

वर्ण्य-विषय की दृष्टि से सबसे अधिक भक्ति-परक पद मिलते हैं। उसके बाद नायिका-वर्णन-संबंधी पद आते हैं। तीसरा स्थान संख्या की दृष्टि से होरी-गीतों का है। इसके बाद राग लक्षण एवं संगीत-शास्त्र-संबंधी पदों का क्रम आता है। प्रकृति-वर्णन एवं निर्गुण पदों की संख्या बराबर है। अतः इस सङ्कलन में भी भक्तिपरक पदों का बाहुल्य है। अधिकांश पद स्तुतिपरक हैं जो कि कृष्ण, गणेश, शिव, राम, हनुमान, हरिहर आदि देव तथा देवी स्तुति से सम्बद्ध हैं। वर्ण्य-विषय की तालिका नीचे दी जा रही है।

राग	ताल	वर्ण्यविषय
छायानट	चारताल	कृष्ण-स्तुति
दरबारी कान्हड़ा	चारताल	नायिका-वर्णन
,,	,,	राग-लक्षण वर्णन
अड़ाना	धमार	होली-गीत
,,	झपताल	देवी-स्तुति
बहार	चारताल	कृष्ण स्तुति
पूरिया-धनाश्री	चारताल	हरिहर-स्तुति
हिंडोल	धमार	होली गीत
,,	सवारी	,, ,,

बसन्त	चारताल	कृष्ण-स्तुति
आसावरी	धमार	अभिसारिका
भीमपलासी	चारताल	कृष्ण-स्तुति
खमाज	चारताल	राम-स्तुति
देश	रुद्रताल	हनुमान-स्तुति
मारवा	चारताल	कृष्ण स्तुति
केदार	चारताल	देव-स्तुति
श्री	चारताल	संगीत शास्त्र संबंधी
तिलककामोद	चारताल	प्रकृति-वर्णन
पूर्वी	चारताल	कृष्ण-स्तुति
जौनपुरी	चारताल	गणेश-स्तुति
सोहनी	चारताल	विप्रलम्भ शृङ्गार
तोड़ी	चारताल	शिव-स्तुति
मल्हार	चारताल	वर्षा-गीत
,,	तीव्रा	शरणागति
सिंदूरी	धमार	भक्ति-परक
ललित	धमार	निर्गुण
देशकार	चारताल	शिव-स्तुति
भैरवी	सवारी	कृष्णलीला वर्णन
अल्हैया बिलावल	धमार	होरी गीत
,,	चौताल	रूप-वर्णन
सारङ्ग	धमार	होरी गीत
शङ्करा	चौताल	नायिका रूप वर्णन
धनाश्री	चौताल	सङ्गीत शास्त्र सम्बन्धी
,,	,,	अभिसारिका
जैज बिलावल	झपताल	निर्गुण
पटमञ्जरी	चौताल	विरहोत्कण्ठिता नायिका
हुसेनी-कान्हड़ा	चौताल	,, ,,
गुणक्री	रूपक (?)	शिव-स्तुति

इस सङ्कलन में नगण्य मात्रा में छाप उपलब्ध हुई है। भक्त-कवियों में चिन्तामणि के तीन पद, जानकीदास, बैजू तथा तुलसीदास का भी एक-एक पद देखने में आता है। इसके अतिरिक्त तानसेन की छाप वाले चार पद हैं। एक-एक पद आनन्द, बैजू रंगे तथा भूषण नाम से भी मिलते हैं, पर इनकी स्पष्ट छाप नहीं बनती। 'आनन्द' घनानन्द ही हैं या कोई और यह पता नहीं चलता क्योंकि यदि घनानन्द का पद होता तो 'आनन्दघन' या 'घनआनन्दे', इस प्रकार होता। स्वतंत्र रूप से आनन्द नामक किसी भक्त कवि की जानकारी हमें नहीं है।

भक्तकवि चिन्तामणि का पहला पद राग जौनपुरी चौताल में मिलता है। इसमें गणेशस्तुति है। कवि की छाप आभोग में आई है। दूसरा पद राग देशकार चौताल में है। इस पद में शिवस्तुति है तथा पुनः सञ्चारी नहीं है। इसमें भी छाप आभोग में ही मिलती है। उदाहरण—

गणेश स्तुति

स्थायी—चंद्रमा भाल विराजत बंधन लसत। अंग शुभशुभग राजत एकदंत ॥

अन्तरा—विघ्नहरन अष्टसिद्धि नवनिधि दायक गणनायक देवही डाको कंत ॥

संचारी— लंबोदर गिरिजासुत, अभय करण शुंडदंड मुख को बाहन कुमति हंत ॥

अभोग-चिन्तामणि एक खंजन चिदानंद छेद (चेत) रूप वेद गुन गावत,
पावत न पार जाको आदि अंत ॥

तीसरा पद राग-धनाश्री, चौताल में है। इसमें सङ्गीतशास्त्र-सम्बन्धी विवरण है। इस पद में भी आभोग में कवि की छाप मिलती है।

जानकीदास की छाप से एक निर्गुण का पद मिलता है। यह पद राग-ललित, ताल-धमार में है यथा—

स्थायी—कहे सब होरी होरी मची है धूम चहूं ओर।
चार दिना हंस खेलले प्यारे आवत होरी भोर ॥

अन्तरा—एकदिन धूर उड़ेगी आखर बचे नहीं कर कोर।
जानकीदास शरण सत् गुरु की उबरे गगन की खोर ॥

इस पद में अन्तिम अनुप्रास का मेल बहुत सुन्दर बन पड़ा है।

तुलसीदास की छाप का एक पद राग मल्हार, तीव्रा-ताल में है। पद शरणागत का है तथा इसके स्वर रचनाकार पं० विष्णु दिगम्बर जी हैं।

स्थायी—मैं हरि, पतित-पावन सुने, हो हम पतित तुम पतित-पावन दोऊ बानिक बने ॥

अन्तरा—व्याध गनिका गज अजामिल, सखि निगमनि मने।
ओर अधम अनेक तारे जात कापै गने ॥
जानि नाम अजानि लीन्हें नरक जमपुर मने।
दास **तुलसी** सरन आयो, राखिये अपने ॥
इस पद में भी अन्त्यानुप्रास का सुन्दर योग है।

बैजू की छाप का एक पद राग पूरिया-धनाश्री, ताल चौताल में मिलता है जिसकी चर्चा पाठ-भेद के साथ की जायेगी।

तानसेन के पदों में प्रथम पद राग केदार, चौताल में है तथा वर्ण्यविषय है नादस्तुति। दूसरा पद राग श्री, चौताल में है जिसमें सङ्गीत-शास्त्र-विषयक वर्णन

है। इस पद का पाठभेद की दृष्टि से तुलनात्मक विवरण आगे दिया जायेगा। तीसरा पद राग-पूर्वी, चौताल में है तथा इसमें कृष्णस्तुति है। चौथा एवं अन्तिम पद शिवस्तुति है जो राग-तोड़ी, चौताल में निबद्ध है। यथा—

स्थायी—महादेव आदिदेव महेश्वर ईश्वर हर।
शंभु शतकण्ठ कपरदी ईश विरूप
डिमरूकर त्रिपुरारि त्रिलोचन गंगाधर ॥

अन्तरा—नीलकण्ठ भस्मभूषण वृषभवाहन पार्वतीवर।
जटाजूट बहुरूप शिव शशि ललाटधर
तानसेन को दीजे सुख सम्पतवर ॥

जिन पदों का पाठभेद उपलब्ध हो सका है, उनकी चर्चा नीचे की जा रही है।

राग-विज्ञान, द्वितीय भाग में राग-मारवा, चौताल में निबद्ध बन्दिश के बोल हैं—'साँझ भई आवो रे तुम आवो हरि गुण नीके गाय सुनाओ'। यही बन्दिश क्रमिक-पुस्तक मालिका भाग-३ में कुछ पाठभेद के साथ राग-श्री, त्रिताल में दी गई है। स्थायी में लेशमात्र भी अन्तर नहीं है। अन्तरा पाठभेद के साथ नीचे दिया जा रहा है।

राग-विज्ञान के अनुसार पाठ

अन्तरा—नैन प्राण में तुमही बसत हो।
श्यामसुन्दर दरस बेग दिखाको ॥

क्रमिक-पुस्तक मालिका के अनुसार पाठ

अन्तरा—नैन प्राण में तुमहि बसत हो।
श्यामसुन्दर दरस दिखाओ ॥

रा० वि० में 'बेग' अतिरिक्त लगा है तथा दिखाओ की जगह दिखाको हो गया है।

रा० वि० प्रथम भाग में 'वंशीधर पिनाकधर' राग पूरिया-धनाश्री ताल-चौताल की बन्दिश है। इसका एक तुक भी गायब है। यही बन्दिश चारों तुकों के साथ क्र० पु० मा०, भाग-३ में श्रीराग, ताल-चौताल में बँधी है। दोनों रूप क्रमशः दिये जा रहे हैं।

रा० वि० के अनुसार पाठ

स्थायी—वंशीधर पिनाकधर गिरिधर धरगंगाधर
चन्द्रमा ललाटधर हो हो हरिहर ॥

अन्तरा—सुधाधर विषधर धरणीधर शेषधर चक्रधर त्रिशूलधर नरहरि शिवशंकर ॥

अभोग— नंदीधर गरुड़धर कैलासधर बैकुंठधर
कहे "बैजु बावरे" सुनहु गुणोजन
निशदिन हरिहर ध्यान उर धर ॥

क्र० पु० मा० का पाठ

स्थायी—**बंसीधर** पिनाकधर **गिरिवरधर** गंगाधर चन्द्रमा ललाटधर **राजतहरीहर**

अन्तरा—सुधाधर विषधर धरणीधर शेषधर चक्रधर शूलधर नरहरि शिवशंकर

सञ्चारी--**रमाधर उमाधर मुकुटधर जटाधर भस्मधर कुंकुमधर पितांबर व्याघ्रंबर**

आभोग—**गरुड़धरनंदीधर** कैलासधर बैकुण्ठधर कहे **बैजू सुनो** गुनिजन **निसदिन** हरिहर उरधर

रा० वि० तृतीय खण्ड में राग देशकार, चौताल की बन्दिश है 'शंभो महादेव शंकर' एवं इस पद का एक खण्ड (सञ्चारी) लुप्त है। यही पद चारों तुकों के साथ क्र० पु० मा०, चतुर्थ खण्ड में राग-देशकार, चौताल में ही किञ्चित पाठभेद के साथ दिया गया है—यथा—

रा० वि० का पाठ

स्थायी—शंभो महादेव शंकर त्रलोचन वामदेव भक्तभजक त्रिपुरांतक
मदन दहन ब्रिखभाध्वज गरल धरे ॥

अन्तरा—विश्वनाथ विश्वंभर शिव बद्रीपत पशुपत पिनाकपत सुरपत
जगदीश भगवान् भूत संग डमरू धरे ॥

अभोग--आदिदेव नादभुखन जोगी सह परमेश विश्वरूप चिदानंद
आदिनाथ विश्वकर दयाधीश नीलकंठ निजानंद निरंजन।
दक्षयज्ञ नासन परब्रह्म भवानीश चिंतामणी शरणांगत भवभयहर ॥

क्र० पु० मा० का पाठ

स्थायी—शंभोमहादेव शंकर त्रैलोचन **भक्ति-भाजन** वामदेव त्रिपुरांतक
मदन-दहन वृषभध्वज गरलधर।

अन्तरा—विश्वनाथ विश्वंभर शिवापते बद्रिपते पशुपते पिनाकपते
सुरपते जगज्जिवन भगवान भूत संग डमरू चारा।

सञ्चारी -आदिदेव **नात्रभुषन जोगीस भवानीस** विश्वरूप चिदानंद

आभोग—दयाधीश नीलकंठ निजानंद निरंजन दक्ष-यज्ञ **नाशना**
परब्रह्म **परमेश्वर** चिंतामणि **शरणागत** भवभय हरा ॥

रा० वि० सप्तम भाग में राग-गुणक्री, रूपक ताल में निबद्ध बन्दिश 'बाजे डमरू हर कर' क्र० पु० मा० भाग-पाँच में राग गुणक्री में ही तीव्रा ताल में निबद्ध है। वैसे तो दोनों रूपों में शब्द एक से हैं और ताल की बराबर मात्रायें भी हैं, परन्तु सिर्फ़ वजन का फ़र्क यानी तीव्रा की जगह रूपक शैली की भिन्नता को द्योतित करता है। हमारी गुरु-परम्परा से मिली बन्दिश ध्रुपद अङ्ग से ही गाई जाती है और क्र० पु० मा० में भी इसे तीव्रा में रखकर ध्रुपद अङ्ग का बताया गया है, परन्तु रा० वि० के लेखक का इसे रूपक ताल में रखना यह भी बताता है कि स्वयं लेखक और उनकी परम्परा के कुछ लोग इसे निश्चय ही ख्याल अङ्ग से गाते रहे होंगे। ऐसा पहले भी देखा जा चुका है कि एक ही बन्दिश एक ही राग में अलग-अलग परम्परा में अलग-अलग शैली में उपलब्ध है। उदाहरण के तौर पर देवगिरि बिलावल की प्रसिद्ध बन्दिश 'दिन गिन दे रे बामना' आज प्रचार में तीनताल में गाई जाती है जबकि यही बन्दिश इसी राग में म'आरिफ़ुन्नग़मात में चौताल में निबद्ध है, जो कि इसके ध्रुपद अङ्ग के होने का सङ्केत देता है।

गुणक्री की बन्दिश में पाठ भेद बहुत कम है, जो है उसे रेखाङ्कित किया जा रहा है।

रा० वि० का पाठ

स्थायी—बाजे डमरू हर कर। त्रिशूल धर शिव। भस्म भूषण।
व्यालमाला गले विराजे।

अन्तरा—पंचवदन पिनाक विषधर। वृषभवाहन भूतनाथ
रुंडमुडही गले विराजे। अनादि पुरुष अनंत अघ हरकर।

क्र० पु० मा० में उपलब्धपाठ

स्थायी—बाजे डमरू हर कर त्रिशूलधर **करभस्म अंग,**
व्याल माला गले विराजे॥

अन्तरा—पंच बदन पिनाक**धर शिव** वृषभ वाहन भूत-नाथ
रुंड-**मंडल** सबन सोहे अनादि **पूरक**अनंत अघहर

हमने यह बन्दिश तीव्रा तालमें क्र० पु० मा० में उपलब्ध पाठ के अनुरूप ही सीखी है।

रा० वि०, द्वितीय-भाग में राग श्री चौताल में निबद्ध पद किञ्चित पाठभेद के साथ राग लच्छासाख बिलावल में सादरा में गाया जाता है। लक्षण सभी वही हैं, थोड़ा शब्दों का हेर-फेर है।

रा० वि० का पाठ

स्थायी—प्रथम नाद सुर साधे आराधे सोई गुणीयन में गावे।
सप्त सूर तीन ग्राम एकईस मूर्च्छना तिनकेव्योर तब कछु पावे॥

अन्तरा—आरोही-अवरोही उलट-पलट के होत, द्रुत मध विलम्बत आवे
तानसेन प्रभु महा वाक्बादिनो प्रसाद ते गान-कंठ करावे ॥

अन्यपाठ (वाचिक परम्परा से प्राप्त)—

स्थायी—प्रथम **ताल** सुर साधे, सोई गुनी जो सुध मुद्र बानी सुध गावे।

अन्तरा—दुरत मध विलम्बित **करले दिखावे। बाईस स्रुति** इक्कीस मूर्छना **ताको भेद पावे ॥**

सप्तसुर तीन ग्राम, तिनके व्यौरे पावे।
द्रुत **मध्य**बिलम्बित, **तिनके भेद दिखावे ॥**

निष्कर्ष यह है कि राग-विज्ञान में मूलत: ख्याल अङ्ग के पद सङ्कलित हैं। ध्रुपद के पदों की संख्या बहुत ही कम है। जो थोड़े से पद उपलब्ध हैं, उनमें पाठभेद अधिक है। तरह-तरह की भिन्नतायें मिली हैं। यथा, राग की, ताल की, शैली की एवं शब्दों के हेर-फेर की। जितने पद उपलब्ध हुये हैं, उनका राग-ताल, भाषा, वर्ण्यविषय, तुक तथा पाठ-भेद की दृष्टि से अध्ययन प्रस्तुत किया गया है।

AN ANALYSIS OF THE DHRUPADS COMPILED IN RĀGA-VIJÑĀNA

DEEPTI SINGHA

(Editor's Summary)

The number of *dhrupad-dhamars* compiled in the seven volumes of *Rāga-Vijñāna* is very small. Whatever compositions are available in this compilation have been analysed in this article from the point of view of *rāga*, *tāla*, language, poetic content and signature. The readings of the song-texts have been compared with those of *Kramik Pustak Mālikā*.

As regards language, the predominance of *Braj bhāṣā* is found here also, as in other compilations. The places of Avadhi, Sanskrit-based Hindi, Bundelkhandi, Khari Boli come next to Braj *bhāṣā*.

The variety of *tāla* is marginal. Apart from *chautāl* and *dhamār*, there are only four other *tālas* viz. *jhaptāl*, *tivrā*, *savārī* and *rudratāla*.

The maximum number of *dhrupads* in any given *rāga* is two. Many of the *rāgas* do not have any *dhrupad* or *dhamār* composition.

Most of the compositions compiled here have only two or three sections, very few have all the four. Sometimes the name *ābhog* is put before the *sañcārī*. This seems to be the result of inadvertence.

As regards thought-content, the predominance of *bhakti* is evident. Most of the texts are dedicated to Śiva, Kṛṣṇa, Rāma, Hanumāna etc. *Nāyikā-bheda* is the second in importance. Other important subjects are-musicological discourse through technical terms, *horī*, description of nature and '*nirguṇa*'.

Signature of the composer is missing in those texts where the fourth section is absent and wherever it is available, sometimes some problems are apparent eg. the signature of Baijuraṅge on a *nirguṇa* song in *rāga Jaij Bilāwal* does not lead to identifying the composer as Baiju whose association with *nirguṇa* is not at all known. Similarly the signature of Ānand is ambiguous as it cannot be identified with the well-known Ghanānand or Ānandghana and the identity of Ānand is not well-known.

बंगाल में ध्रुपद का आरम्भ और प्रसार

(स्व०)—सत्यकिङ्कर बन्द्योपाध्याय

[ध्रुपदवार्षिकी १९९२ में पृ० ७३-८० पर इतु बनर्जी के दो बंगला लेखों का सम्पादित हिन्दी रूपान्तर इसी शीर्षक से प्रकाशित हुआ था। उस में पृ० ७७ पर सत्यकिङ्कर बन्द्योपाध्याय के ग्रन्थ "विष्णुपुर घराने का प्रकृत इतिहास" का उल्लेख है, और उस में से कुछ उद्धरण भी दिये गये हैं। यहाँ हम उसी ग्रन्थ में से सीधे प्रासङ्गिक सामग्री का संकलन प्रस्तुत कर रहे हैं। मूल ग्रन्थ बंगला में है। यहाँ सम्बन्धित अंशों का सम्पादित हिन्दी अनुवाद दिया जा रहा है।—सम्पा०]

विष्णुपुर घराने को प्रतिष्ठा दिलाने के लिये मेरे सङ्गीतगुरु मँझले काका गोपेश्वर बन्द्योपाध्याय ने इस बात का प्रचार किया था कि तानसेन के वंशधर बहादुरसेन को बंगमहाराज द्वितीय रघुनाथ ने अपने दरबार में बुलाकर बिष्णुपुर घराने को स्थापित किया था। मैं यह बात सुनकर अचकचा गया था। मन में सोचने लगा कि जिस देश में गदाधर, रामशङ्कर, यदुभट्ट, निताई नाजिर, वृन्दावन नाजिर एवं हमारे वंश के पूर्व पुरुषों जैसे विख्यात गायक गुणी उत्पन्न हुए हैं। उसके लिये क्या उपर्युक्त परिचय ही सब से बड़ा परिचय है? वे लोग भी तो गुरु-परम्परा के ही शिष्य थे। नायक गोपाल, बैजू, तानसेन आदि के घराने का परिचय हमारे पास कौन से प्रमाणों को लेकर आया है; विष्णुपुर घराने के आरम्भ को लेकर तथ्यों के आविष्कार के लिये विशेष यत्न करने का मैंने सङ्कल्प किया।

उक्त उद्देश्य से मैंने अपने पितामह से बातचीत की और उन से भी अधिक वृद्ध व्यक्तियों के पास से भी तथ्यसंग्रह का प्रयत्न किया। कलकत्ते के अहीरी टोला के निवासी संगीतविशारद नीलमाधव चक्रवर्ती से भी बातचीत की। यह चक्रवर्ती महोदय विष्णुपुर के विख्यात सङ्गीताचार्य गदाधर चक्रवर्ती के नाती (दौहित्र) थे एवं महाराज सर ज्योतीन्द्रमोहन ठाकुर के सङ्गीतगुरु थे।

मैं जब सन् १९२४ में महाराजा प्रद्योतकुमार ठाकुर बहादुर के पास गायक और वादक के रूप में नियुक्त हुआ तब उक्त चक्रवर्ती महोदय की आयु ८४ के असपास थी। उन से जो कुछ सुनने को मिला वह पूर्वकथित व्यक्तियों से संगृहीत तथ्यों से हूबहू मिलता था। इन चक्रवर्ती महाशय के आश्रय में रह कर आलाउद्दीनखाँ साहब ने गाना, सितार और इसराज बहुत दिन तक सीखा था।······

गोपेश्वर बन्द्योपाध्याय द्वारा प्रचारित कपोलकल्पित 'इतिहास' काफ़ी प्रचार पा चुका था, इसलिये मेरे लिखे इतिहास के द्वारा उसका खण्डन न किया जाय ऐसी सलाह बहुत लोगों ने दी। स्वयं गोपेश्वरजी ने अपने शेषकाल में मेरी गवेषणा

से प्रस्तुत इतिहास की बात मुझ से सुनकर ऐसी सम्मति प्रकट की थी कि वे अपने लिखे इतिहास में तदनुसार संशोधन करना चाहेंगे। उन्हें यदि रघुनाथसिंह द्वितीय की कथा मालूम होती तो ऐसी कल्पना ही उन्हें नहीं आ सकती थी। द्वितीय रघुनाथसिंह केवल आठ वर्ष तक राजा रहे और उसी बीच उन्हें लालबाई द्वारा घटित काण्ड में निहत होना पड़ा था। इन आठ वर्षों में आरम्भ से ही उन्हें युद्ध और विद्रोहादि-दमन में सदा संलग्न रहना पड़ा था। इस प्रकार अनेक विश्रृंखलाओं के बीच उनका जीवन बीता था। इसलिये ध्रुपद संगीत को अपने राज्य में प्रतिष्ठित करने की वासना उनके मन में जागने की संभावना ही नहीं थी। गोपेश्वरजी के लेखन में जो बात मन को अतिशय पीड़ादायक थी, वह यह कि वे कल्पना द्वारा बहादुरसेन को विष्णुपुर लाने की उग्र कामना से, हमारे अपने घराने अर्थात् वंश के धारावाहिक परिचय तक को छोड़कर, बहादुरसेन की शिष्यपरम्परा में अपने पिता अनन्तलाल को ही सम्मुख स्थापित करने को बाध्य हुए थे।

[अब प्रकृत इतिहास की बात करें।]

पहले अनेक साधुमहात्मा ध्रुपद की सृष्टि के बाद, वही गान-पद्धति सीखकर उसके आध्यात्मिक प्रभाव से आकृष्ट होकर नादब्रह्म की साधना में निमग्न रहते थे। जैसे कि हरिदास स्वामी, ब्रह्मानन्द स्वामी, स्वामी सत्यानन्द, युगराज, सूरदास इत्यादि। इन में से कोई-कोई परिव्राजक साधु भी होते थे। उनमें से स्वामी सत्यानन्द ही हमारे घराने के ध्रुपदगान के प्रतिष्ठापक थे। ईश्वरप्रेरित होकर मानो वे हमारे प्रदेश में आये थे। आज (१९७६) से प्राय: ६०० (छह सौ) वर्ष पहले की बात है कि एक परिव्राजक संगीतज्ञ साधु श्रीक्षेत्रधाम में जाने के रास्ते में मल्लभूम के सिवाने (सीमाप्रान्त) पर एक ग्राम में आ पहुँचे। वहाँ उन्हें पता चला कि कुछ ही दूर प्रद्युम्नपुर नाम से एक राजधानी है और वहाँ राजा के पास संगीतज्ञ भी रहते हैं। वहाँ किस प्रकार का संगीत चलता है और संगीत पर कैसा विचार-विमर्श होता है, यह जानने के लिये उन्होंने उस ओर प्रस्थान किया। वहाँ राजदरबार में गायक पद पर प्रतिष्ठित हमारे पूर्वपुरुष से उनका प्रथम परिचय हुआ। हमारे वंशधर उन परिव्राजक साधु का विशेष परिचय पाकर अत्यन्त श्रद्धा सहित उन्हें अपने घर ले गये और उचित आतिथ्य की व्यवस्था की। फिर उनके मुख से ध्रुपदगान सुनकर राग-रूप की अपूर्व रचनाशैली और भाषा तथा भाव से मुग्ध होकर उन के प्रति अतिशय आकृष्ट हो उठे। नूतन पद्धति के इस गान को राज दरबार में सुनने की भी व्यवस्था की गयी। राजा एवं सभी श्रोता साधु के गायन से अत्यन्त आनन्दित हुए। सभी के अनुरोध से साधु कुछ दिन वहाँ रह गये और हमारे पूर्वपुरुष के सविनय आग्रह पर उन साधु अर्थात् स्वामी सत्यानन्द ने कुछ प्रमुख रागों के ध्रुपद उन्हें सिखा दिये। इन पदों के रचयिता नायक गोपाल और बैजूबावरा थे। उस समय के राग-संगीत के अनुसार वेद के स्तोत्र एवं संस्कृत में रचित पद गाये जाते थे, उन्हें इन साधु ने हमारे पूर्वपुरुष से सीख लिया। उसके

बाद से ही ध्रुपद की अल्प-अल्प साधना एवं प्रचार प्रद्युम्नपुर में हमारे वंश के गायकों द्वारा चलता रहा।

इस प्रसङ्ग में उल्लेखनीय है कि श्रीक्षेत्रधाम में जाते समय और एक साधु संगीतज्ञ के द्वारा अन्य एक स्थान में ध्रुपद आदि गान का आरम्भ हुआ था। वह स्थान है वर्तमान पुरुलिया जिला के अन्तर्गत घोंगा नाम का एक ग्राम। यहाँ एक सात्त्विक भाववाले संस्कृतज्ञ संगीतप्रिय ब्राह्मण रहते थे। वे रागसंगीत के द्वारा भगवदाराधना करते थे। आज (१९७६) से प्रायः साढ़े चार सौ साल पहले की बात है कि वहाँ एक दिन उसी प्रकार एक परिव्राजक साधु अपने उद्देश्यस्थान की ओर जाने के पथ में आ उपस्थित हुए, और उस ग्राम में उन ब्राह्मण के साथ उनका साक्षात्कार हुआ परिचयक्रम से ब्राह्मण को पता चला कि साधु शास्त्रीय संगीतज्ञ हैं और ध्रुपद गान करते हैं। अनुरोध करने पर वृक्ष के नीचे बैठ कर दोतारा बजाते हुए साधु ने एक ध्रुपद सुनाया। उस गान के सुर और भाव के आकर्षण से ग्रामवासी भी मुग्ध हो उठे। ब्राह्मण का मन तो विह्वल हो गया। साधु को अपने घर ले जाकर पाद्य-अर्घ्य दिया और उनसे ध्रुपद सीखने की ऐकान्तिक इच्छा प्रकट की। उन्हें पता चला कि वे ब्राह्मण भी रागसंगीत से साधन-भजन करते हैं। साधु काफ़ी दिन उनके पास रह कर अनेक ध्रुपद और भजन सिखाकर अपने गन्तव्य स्थान को चले गये। फिर लौटते समय भी वहाँ आ कर और कुछ दिन रह कर ध्रुपद की शिक्षा देते गये।

तब से उस वंश में ध्रुपद आदि गान की साधना धारावाहिक रूप से चली आ रही है। बाद में इन्हीं के वंश के दो एक जन विष्णुपुर में जाकर शास्त्रीय संगीत के नाना श्रेणीगत गान, वाद्य यन्त्र तथा कथकनृत्य सीख आये। उन्हीं के वंश सन्तानों में से प्रत्येक को वंशपरम्परागत शिक्षा मिलती रही। गीत वाद्य और नृत्य इन तीनों की साधना एक साथ रहने से यह संगीतज्ञ वंश घोंगा के कथक वंश के नाम से परिचित हुआ। मैं जब १३-१४ वर्ष की आयु में पितामह के साथ पुरुलिया गया था तब इस कथक वंश के एक गायक से ध्रुपद की विशेष तालीम पाये हुए एक सज्जन से मेरा घनिष्ठ परिचय हुआ था। वे हमारे निवासस्थान पर प्रायः ही आते थे और हमारा गाना सुनते थे। ध्रुपद-गान में अतीत-अनाघात (अनागत) क्रिया का नियम वे नहीं जानते थे। मुझ से उन्होंने चौताल और धमार ताल के गायन पर यह क्रिया सीख ली थी वहाँ हम लोग अठारह दिन रुके थे। इन सज्जन का नाम था आशुतोष राय। आशु बाबू पखावज भी अच्छा बजा लेते थे। आशु बाबू के मुख से ही सुना कि उनके गुरु के पिता ८६ वर्ष के वृद्ध गायक उनके घर आने वाले थे। हम लोग उस दिन उनके घर जा पहुँचे और देखा कि बैठक खाने में फर्श पर वे वृद्ध बैठे हुए हैं। आशु बाबू में उनसे हमारा परिचय कराया। बातचीत के प्रसंग में मेरे पितामह ने उन वृद्ध गुणी को अपने वंश का परिचय देने का अनुरोध किया। उन्होंने जो कुछ परिचय दिया वही मैंने इस से पूर्व लिखा है। हमारी इच्छा

पूरी करने के लिये उन्होंने गौड सारङ्ग में चौताल का एक ध्रुपद सुनाया। गला अवश्य ही तब बैठ गया था, फिर भी समझ में आ रहा था कि राग पर उनका स्पष्ट अधिकार है और मीड गमक आदि गुणीजनोचित हैं। यह पद मुझे भी याद था।

वृद्ध गुणी ने विष्णुपुर के गुणियों का नाम लेकर गहरी श्रद्धा व्यक्त की। मेरे पितामह ने उनसे कहा—"आप ही के वंश के किसी ने पुरूलिया में मेरे छोटे पुत्र अम्बिकाचरण का गान सुना और उन्हें अपने गाँव में ले गये थे।" यह सुनकर वृद्ध बोले—"आहा ! अम्बिकाबाबू का गान क्या सुन्दर था। जैसा रसाल वैसा ही उपयुक्त स्वरविन्यास और तान। खूब पण्डित भी थे। शास्त्रादि की व्याख्या से हमारे देश के पण्डितों को मुग्ध कर लिया था।" पितामह ने पूछा "आपके वंश में शास्त्रीय सङ्गीत की प्रतिष्ठा जिन्होंने की थी—उनका नाम आपको मालूम है ?" वे बोले "उनका नाम था स्वामी ब्रह्मानन्द।"……

इनके वंश के गायक ही बराबर गिधौड़, पञ्चकोट, झरिया, कातराश इत्यादि के राजाओं के गायक के रूप में नियुक्त होते आये हैं। मैंने पञ्चकोट, झरिया और कातराश, इन तीन राजगृहों में कथक वंश के गायकों के घनिष्ठ सम्पर्क में आकर इनका गान सुना था। तब मेरी आयु १४ से १९ वर्ष के बीच थी। इनके गान में जो बात थी उसमें धक्का भरी मींड, गमक एवं ताल का मार-पेंच ही अधिक था। स्वाद-रस का सम्पर्क नहीं के बराबर था। सुनने में आया कि इन लोगों ने एक खाँ साहब की दुर्दान्त गायकी का अनुकरण किया था। मैंने अपनी कम आयु में देखा है कि उस समय के राजा, जमींदार आदि में अनेकों की ऐसी धारणा थी कि उस प्रकार गाना ही ध्रुपद का वास्तविक मूर्त रूप है। ऐसा लगता है कि इसीलिये कथक वंश में एवं अन्य किसी-किसी ध्रुपद गायकों में वही पद्धति अनुसरणीय हो गयी थी। इनकी गायकी में मींड की लहरों में से सुर की 'आँय-आँय' ध्वनि के भीतर से पद के शब्दों के अक्षर समझना असाध्य था। ये लोग कहते थे "यदि शब्द ही समझ में आ गया तो हिन्दी के ध्रुपद ख्याल की कुलीनता क्या रही ? तब तो पिलपिला गाना हो जायेगा।" ये सब बातें तब मैं आश्चर्य से भर कर सुनता था। आज उनकी बातें याद आने पर हँसी आती है। तानसेन ने अपने एक ध्रुपद में कहा है "सुधमुद्रा सुध बानी, साँचे सुरन आलाप करौं"। इसका अर्थ हुआ कि मुद्रादोष-शून्य होकर स्पष्ट वाणी से उच्चारण एवं विशुद्ध स्वर से विस्तार के माध्यम से गाना उचित है।

इस कथक वंश के परिचय में भी विष्णुपुर घराने की संगीत साधना की दूरव्यापकता का परिचय मिलता है।

ईसवी चतुर्दश शताब्दी में मल्ल राजाओं के अनुक्रम में कई पीढ़ियों में से विशेष गणनीय थे मल्लराज जगत् मल्ल। वे विष्णुपुर की पर्वतश्रेणियों से भरी विस्तृत वनभूमि के ऊपर दुर्ग बनाने और नगर बसाने के लिये वहाँ उत्तर प्रान्त की सीमा में विष्णुपुर नाम से जो छोटा ग्राम था, वहाँ सामयिक भाव से रहने के

उपयुक्त भवन आदि का निर्माण करके आवश्यक व्यक्तियों और गृहपरिजनों को लाकर रहने लगे। उसी के साथ हमारे पूर्व पुरुषों का भी वहाँ निवास हुआ। हमारा मोहल्ला पहले गायकपाड़ा और बाद में उस्तादपाड़ा के नाम से परिचित रहा।

प्रद्युम्नपुर में मल्लराज आदिरघुनाथ के पूर्व के राजाओं के समय से हमारे वंश की बहुत सी पीढ़ियों के पुरुष इन राजाओं के पास गायक और पण्डित पद पर नियुक्त रहे थे। यह पद मल्लराजाओं के पतन के पूर्व तक अव्याहत थे। उसके बाद विष्णुपुर जब अल्पसमय में ही नगर की भाँति हो उठा और राजधानी बन गया, तब से नाना देशों के मनुष्य पुरी यात्रा के पथ में यहाँ आते रहे। दर्शन-कामना के आकर्षण से जो संगीतज्ञ एवं संगीतसाधक साधुसन्त विष्णुपुर में विश्राम के लिये आते थे, उनके पास हमारे वंश के पूर्व पुरुष जाकर उन्हें आग्रह से घर लाकर दो चार दिन रखते और उनसे ध्रुपद आदि गान सीख लेते थे। वे लोग भी आनन्द-पूर्वक वितरण कर जाते थे। इस प्रकार गान का विचार और संग्रह वृद्धि पाता गया। उसके बाद महाराज वीर हम्बीर के समय से इस संग्रह के सुयोग में वृद्धि होने लगी। उसी समय से उत्तर पश्चिम भारत से राजा-महाराजाओं का श्रीक्षेत्र-धाम में यातायात विशेष रूप से होने लगा। उनके साथ रानियाँ, पुरमहिलायें, सिपाही, लावलश्कर, हाथी-घोड़े, शिविकायें एवं गायक-वादक, बाईजी और नर्तकियाँ—सब रहते थे। ये लोग विष्णुपुर को राजधानी जानकर उसके दक्षिण प्रान्त सीमा में तुरष्क नामक एक विराट् मैदान को विश्राम के उपयुक्त स्थान समझ कर छावनी डालते थे। मल्लराजा इन सब राजाओं की उपस्थिति का संवाद पाकर उनकी संवर्धना और आप्यायन करने जाते और खाद्य आदि की उपयुक्त व्यवस्था करते थे। उन राजाओं के साथ आये हुए संगीतज्ञ, बाईजी और नर्तकियों के गीत-वाद्य-नृत्य आदि के श्रवण और दर्शन की इच्छा प्रकट करते ही वे राजा सानन्द व्यवस्था कर देते थे। स्थानीय संगीतसाधक भी श्रवण आदि का अवसर पाते थे। शिक्षालाभ की इच्छा व्यक्त करने पर मल्ल महाराजागण अतिथि-राजा-महाराजाओं से निवेदन करते और उन लोगों की ओर से संगीतज्ञों को शिक्षा देने के आदेश दे दिये जाते। किन्हीं गायक-वादक-नर्तकियों आदि को मल्ल राजा के अनुरोध से यात्री राजागण विष्णुपुर छोड़ जाते और लौटते समय साथ ले जाते थे।

प्रायः तीन चार सौ वर्ष तक ऐसा सुयोग चलते रहने से विष्णुपुर में अनेक गायक-वादकों की सृष्टि हो गई एवं शास्त्रीय संगीत की सभी धाराओं की, नानाविध वाद्यादि की साधना, उनकी गतों की संख्या एवं मृदङ्गवाद्य के बोल आदि में विष्णुपुर घराने का भण्डार परिपुष्ट हो उठा। इस प्रकार भारत की अनेक संगीत परम्पराओं के बड़े-बड़े गुणी गायक-वादकों के पास से जो रागरूप संगृहीत हुए उन में नियम-नीतिधारा के विशुद्ध समन्वय का परिचय मिलता है। यह संग्रह एक श्रेष्ठ प्रमाणमूलक दस्तावेज की भाँति है। इसके अतिरिक्त रागरूप की नीतिधारा के

आधार पर पुराने गुणियों द्वारा जो सब ध्रुपद रचे गये थे उन में से अधिकांश ही इस घराने में आ गये थे। मैंने बाल्यकाल से ही भारत के विभिन्न घरानों के गायक वादकों के सान्निध्य में आ कर देखा कि कई रागों में उनके पास दो-एक ही गान या गत का संग्रह है, और विष्णुपुर घराने में भिन्न-भिन्न गायकी और वादन पद्धति के अनुसार प्रायः सभी रागों में गान और गत की संख्या सात-आठ या कहीं-कहीं दस-ग्यारह तक है। इसका अर्थ यही हुआ कि सभी चीजें एकही घराने की नहीं हैं। इसके अतिरिक्त एक-एक घराने में कानड़ा अङ्ग के अन्तर्गत अठारह कानड़ा प्रकारों में, बारह मल्हारों में, तेरह प्रकार की तोड़ी में, नौ नट, सप्त सारङ्ग इत्यादि रागों में दो-एक चीजों का ही परिचय मिला है। अब तो अनेक ख्याल और ध्रुपद गायक एवं यन्त्रवादक अनेक रागों के वास्तविक अर्थात् ध्रुपदी रूप का परिचय प्राप्त न होने से भिन्न-भिन्न रूप प्रकाशित करते हैं।

भारत के किसी घराने में भी आज तक इतने विषयों की साधना और उन पर कृतित्व-अर्जन का प्रमाण नहीं मिलता। समस्त श्रेणीगत गान पर, विविध वाद्ययन्त्रों पर, सङ्गीत के क्रियाङ्ग और तत्वाङ्ग पर, विविध ग्रन्थरचना पर, बहुसंख्यक हिन्दी और बंगला गान रचना पर उच्च स्तर का अधिकार भी अन्यत्र दुर्लभ है।

विष्णुपुर घराने की सम्पदा कुबेर के भण्डार के समान है। किन्तु हमारा संगीतज्ञ समाज, गुणग्राही-गण, पृष्ठपोषक, विद्यालयों के संचालक गण एवं सरकार कोई भी इतने बड़े इतिहास से मंडित बंगाल के घराने की सम्पदा के संरक्षण के लिये एवं शिक्षा तथा विचार के लिये स्थान रखने का कोई दायित्व या कर्तव्य नहीं समझती।

इस घराने के भण्डार की प्रायशः संख्या निम्नलिखित है जिसे देखकर सङ्गीतगुणग्राही विस्मित होंगे :—

१. प्रायः समस्त रागों के ध्रुपद अङ्ग के चारपदी चौताल-ताल के गान प्रायः तीन सौ।

२. तदनुरूप रागों के धमार दो सौ।

३. पञ्चम सवारी, आड़ा चौताल, सूलफाक, ब्रह्मताल, झपताल, रूपक, तेवरा प्रभृति तालों के गान कुल मिलाकर सौ से अधिक।

४. धारू, प्रबन्ध, जुगलबन्ध, कवलकलव्याना (?), हप्तरंग, स्वररंग, तालफेरता, अष्टादश कानड़ा, द्वादश मल्लार, त्रयोदश तोड़ी, नौ नट, सप्तसारङ्ग के ध्रुपदाङ्ग के गान।

५. बहुत सारे रागों में विलम्बित और द्रुत ख्याल तीन सौ से अधिक, अधिकांश रागों में छः-सात गान।

६. तराना, त्रिवट, चतुरङ्ग, रागमाला, रागों के निबद्ध सरगम इत्यादि कुल मिलाकर सौ से अधिक ।

७. टप्पा, ठुमरी, होरी-ठुमरी, भजन, झूलन, कजरी इत्यादि प्रकारों में से प्रत्येक में अनेक गान ।

८. अलीरज़ा, मजीत खाँ, गुलाम मोहम्मद खाँ (सुरबहार स्रष्टा) बाजपेयी इत्यादि भारत-विख्यात सितार वादकों की गतें दो सौ से अधिक, एक-एक राग में अनेक ।

९. कुछ एक मूल्यवान् शास्त्रीय ग्रन्थ ।

१०. वीणा, सुरबहार, सितार, इसराज, सरोद, कानून, जलतरङ्ग, न्यासतरङ्ग, नौकातरङ्ग, सुरमण्डल इत्यादि एवं पखावज तथा तबला—इन सब वाद्यों की साधना होती आयी है। पखावज और तबला के बोल, परन आदि बहुसंख्यक हैं, जिनके साथ विख्यात प्राचीन वादकों/रचनाकारों के नाम जुड़े हैं ।

....

विष्णुपुर में कुछ सौ वर्ष पूर्व से गीत-वाद्य-नृत्य की साधना चली आ रही है इसका एक साक्ष्य अब भी विद्यमान है, वह है यहाँ के पुराने मन्दिर। जिस समय से मन्दिर बने हैं तब से ही मन्दिर के गात्र पर गीतरत, सरोद-वीणा-सुरमण्डल-सितार-मृदङ्ग-खोल इत्यादि वाद्य-रत एवं नृत्यरत बहुमूर्तियाँ उत्कीर्ण हैं। उस समय इन सब की साधना बहुल परिमाण में थी, इसीलिये उसका प्रभाव मन्दिर के गात्र में शिल्पमूर्तियों के माध्यम से स्थायी रखने की इच्छा तत्कालीन राजाओं को हुई होगी। मन्दिर-निर्माणकारी शिल्पियों को भी सङ्गीत की उन सब वस्तुओं का अच्छा परिचय रहा होगा नहीं तो उन सब मूर्तियों को वे लोग इस प्रकार प्राणवन्त और सुन्दर नहीं बना सकते थे ।

[क्रमशः]

THE INTRODUCTION AND DISSEMINATION OF DHRUPAD IN BENGAL

LATE SATYA KINKAR BANDYOPADHYAYA

(Editor's Summary)

[In DA '92 an edited Hindi version of two Bengali articles of Itu Banerji was published under the same heading. P. 77 contained a reference to a Bengali book by Satya Kinkar Bandyopadhyaya entitled "The Real History of Vishnupur Gharana". In the present number, we have presented a Hindi version of selected portions from this work.]

In order to establish the Viṣṇupur musical tradition as an accepted *gharānā*, the uncle of the author, Gopeshwar Bandyopadhyaya, had propagated the story that Prince Raghunath II had invited Bahadur Sen, the descendant of Tānsen, to his court and had thus laid the foundation of the Viṣṇupur *gharānā*. Our author could not swallow this story and decided to investigate the origin of the Viṣṇupur *gharānā*.

He talked to his grandfather and other persons older than him, one of whom was Nila Mādhav Chakravorty of Ahiri Tola, Calcutta.

When the author was appointed as a singer and instrumentalist under the patronage of Pradyot Kumar Thakur, then the above-mentioned Chakravorty was aged around 84. The narration given by Chakravorty was identical to the facts collected from the earlier veterans.

Many people advised the author not to refute the 'history' propagated by Gopeshwar Bandyopadhyaya, as it had gained credence. Gopeshwarji himself heard our author's research in his last days and said that he would like to make amendments in his own 'history' accordingly. If he had known the facts about Raghunath II, he would not have concocted the story related to him. This prince ruled only for eight years and was always involved in battle, in putting down revolts and upsurges, hence he could not have conceived of establishing *dhrupad* in his principality in view of his preoccupations. Our author was deeply pained to see that Gopeshwarji had deviated from his own geneology and was constrained to project his own father, Anant Lal, in the forefront of Bahadur Sen's disciples.

Many spiritual seekers used to learn the system of *dhrupad* performance and remained immersed in the pursuit of *nāda-brahma*, such as Haridās Swami, Brahmānand Swami, Swami Satyānand, Yugraj, Sūrdās

etc. Some of them were wandering monks. Swami Satyānand who was one such monk was the one who established the *dhrupad* of our *gharānā*. The author says that this Swami reached the outskirts of Mallabhūma, the earlier name of Viṣṇupur, on his way to Purīdhāma. He places this event about 650 years back from 1976. The Swami heard about Pradyumnapur, the capital of that region and about the patronage extended to music by the ruler. Out of curiosity he proceeded towards this place and met one of the forefathers of the author. The forefather was highly impressed by the *dhrupad* performance of the *sādhu*. His performance was also arranged in the court and the ruler and his courtiers were highly delighted with this musical form and style. The Swami agreed to stay there for some time and taught *dhrupads* in some prominent *rāgas*, composed by Nāyak Gopāla and Baiju Bāwrā.

In exchange, the Swami learnt the rendering of Vedic *stotras* in the *rāga*-music of those times as well as some song-texts composed in Sanskrit. Ever since, the practice of *dhrupad* continued in a small degree among the various generations of the author's family.

Another *sādhu* named Swami Brahmānand introduced *dhrupad* in a village named Ghoṅgā in the present Purulia district. The author places this incident 450 years back from 1976. This Swami reached the above village on his way to Puridhāma and met there a pious brahmin who knew Sanskrit and practised music. On request by the brahmin, the Swami sang a *dhrupad* with the drone of *do-tārā*. All the villagers were enthralled by this unique music. The brahmin entreated the Swami to stay for some time and teach him *dhrupad*. The Swami agreed and on his way back also, he stayed for some time and taught *dhrupad* to the brahmin. This family continued the practice of *dhrupad* and later one or two of the descendants went to Viṣṇupur and learnt various musical forms, instruments and *kathak* dance. This musical family of Ghoṅgā was known as '*kathak*' because of the combined practice of songs, instruments and dance. The author came in contact with this family at the age of 13-14 when he went to Purulia with his grandfather. An old teacher of this lineage aged about 86 visited the house of the author's acquaintance and that veteran gave the information cited above by the author. The conversation with this old man bore evidence to the intimate contact between Ghoṅgā and Viṣṇupur.

The descendants of this lineage were attached to the courts of states like Gidhaur, Panchakota, Jharia, Katarāsha etc. The author had heard their *dhrupad* performance in three of these states excluding Gidhaur, when his age was between 14 and 19 years. Their singing was full of jerks and jolts and complex intricacies of *tāla*. There was

no element of *rasa* in it. The author came to know that these people were imitating a certain Khan Saheb whose music was appreciated by their patrons. They had come to believe that this was real form of *dhrupad.* The words in their song were not at all intelligible and they considered it to be a quality to be valued.

Mallarāja Jagatmalla was a prominent name among the names of the Malla rulers. He made a temporary dwelling in the village of Viṣṇupur situated on the northern edge of his kingdom with the intention of building a fortress and founding a city. The forefathers of the author came to inhabit that township. Their neighbourhood was first known as '*Gāyakapārā*' and later as *Ustādpārā.*

In the courts preceding that of Mallarāja Raghunāth I in Pradyumnapur, many generations of the author's family were employed as musicians and paṇḍits. Afterwards Viṣṇupur turned into a city in a short time and became the capital of the Malla region. Ever since, the people of various parts of the country began making a halt in Viṣṇupur on their way to Purīdhāma. In this process, the musicians of Viṣṇupur came in contact with the musicians of various regions of the land. The author's surmise is that they learnt *dhrupad inter alia.* When Maharāj Vīrabambīra came into power, oppurtunities of such contacts became much more frequent. The rulers of north-west used to pass through the outskirts of Viṣṇupur on their way to Purīdhāma. Their entourage would consist of princesses, courtesans, soldiers, elephants, horses, singers, instrumentalists, dancing girls etc. The Malla rulers used to welcome them in their camps and performances by the musicians, dancers of their entourage used to be arranged. As and when the musicians of Viṣṇupur expressed a desire to learn from them, adequate arrangements were made. In some cases, the musician or dancer concerned was left back and was picked up on the return journey of the entourage.

Oppurtunities described above continued to be available for three to four hundred years and thus many accomplished singers and instrumentalists came into existence. The repertoire in vocal compositions, instrumental *gats* and syllabic-cum-rhythmic structures for drums became richer and richer. The author asserts that no other tradition can boast of such a rich variety of musical forms, instruments, *rāgas,* compositions etc. as is available in the Viṣṇupur tradition. He cites the analogy of Kubera's treasure to indicate the richness of the repertoire of Viṣṇupur. Not only in performance, this tradition also has deep involvement in *śāstric* thought. To illustrate his point he has given a list of the components of this treasure—

1. About 300 *dhrupads* in *chautāl* with four sections each in almost all the *rāgas.*
2. 200 *dhamārs* in similar *rāgas.*
3. About 100 compositions covering lesser known *tālas* like *pancham-savārī, āḍā-chautāl, sūl-phāk, brahmatāl, jhaptāl, rupak, tevarā* etc.
4. Songs in *dhrupad* form in obscure *rāgas* and compositions in the obscure forms like *dhāru, prabandha, jugalbandh,* etc.
5. More than 300 compositions in slow and fast *khyāls* in most of the *rāgas.*
6. More than 100 compositions in the forms like *tarānā, trivata, caturaṅga, rāgamālā,* composed *sargams* in *rāgas.*
7. Many compositions in each of the forms known as *ṭappā, thumrī, horī-thumrī, bhajan, jhoolan, kajrī* etc.
8. More than 200 *gats* for sitar composed by celebrities.
9. Some valuable *śāstric* texts.
10. Practice of *vīṇā, sur-bahār, sitār, isrāj, sarod, qānūn, jaltaraṅga, surmaṇḍala* etc. Among the drums, *pakhāwaj* and *tablā* have been given preference.

The author cites another evidence for the fact that the practice of music and dance has been seriously undertaken for centuries—the musical instruments and dancing figures carved on the temples of this region.

(To be continued)

सितार के बाज में ध्रुपद-अंग का प्रभाव तथा आधुनिक मान्यताएँ---एक विश्लेषण

इन्द्राणी चक्रवर्ती

वर्तमान युग में लोगों की सामान्य धारणा यह है कि सितार का वादन ख्याल या ठुमरी के आधार पर ही होता है। अतः ध्रुपद शैली पर जब विचार-गोष्ठी की जाती है, तो सितार के साथ विमाता-सुलभ आचरण किया जाता है। आधुनिक प्रचलित वाद्यों में सितार तथा सरोद ही ऐसे वाद्य हैं, जिन्होंने ध्वनि-संरचना की दृष्टि से विकास की उच्चतम सीढ़ी पर पहुँचने की चेष्टा की है। उसमें भी पर्दा होने के कारण सितार में ध्वनि-विस्तार की क्षमता सरोद से अधिक है। दुर्भाग्यवश इसी सितार को ध्रुपद के वर्त्तमान उन्नायकों तथा ध्रुपद-गोष्ठी के आयोजकों से न्याय नहीं मिल पाया है।

१८वीं शताब्दी के उस्तादों ने सितार की ध्वनि-क्षमता को पहचान कर ही इसे बृहत् आकार देकर आलाप-योग्य 'सुरबहार' का रूप दिया तथा अपने 'घर' से बाहर के शिष्यों को 'बीन अंग' के आलाप की शिक्षा इसी सुरबहार पर दी। इसी समय अदारंग-सदारंग ने भी नवीन शैली ख्याल की शिक्षा अपने घर से बाहर के शिष्यों को देना प्रारम्भ किया। यहीं से बीन तथा ध्रुपद-गान-शैली के प्रचार व प्रसार का ह्रास आरम्भ हुआ; क्योंकि उस्तादों में अपने 'घर' के 'गुर' को छिपाने की प्रवृत्ति आई, हालाँकि इसके कई कारण रहे हैं। इस पर हम आगे चर्चा करेंगे।

परिवर्त्तन की इस श्रृङ्खला में दो तत्त्व सामने आये जो निम्नलिखित हैं—

१.१. ध्रुपद-धमार गान शैली के प्रचार में कमी।

१.२. ख्याल-टप्पा आदि लोक-विधाओं का शास्त्रीय शैली के रूप में उभरना।

२.१. बीन-वादन की शिक्षा में ह्रास।

२.२. बीन अंग के आलाप की शिक्षा सुरबहार में।

२.३. सितार में बीन अंग के आलाप का वादन तथा गत-शैली का विकास।

२.४. सितार की वादन-शैली का अन्य आधुनिक वाद्य सरोद, बेला आदि द्वारा अनुसरण।

२.५. वर्त्तमान में ध्रुपद-अंग के सितार-वादन-सम्बन्धी कुछ ग़लत फ़हमियाँ तथा उनका निराकरण।

१.१. ध्रुपद-धमार गान-शैली के प्रचार व प्रसार में ह्रास होने का मुख्य कारण १८वीं शताब्दी में पुनः भारत में राजनैतिक उथल-पुथल तथा गान की अन्य लोकविधाओं को नवाबों, बादशाहों तथा राजाओं द्वारा प्रोत्साहन देना भी है।

औरंगजेब के पश्चात् राजनैतिक पृष्ठभूमि का परिवर्त्तन आरम्भ हुआ। यद्यपि ध्रुपद का गान दरबार में होता था, किन्तु अन्य लोकविधाओं को भी प्रोत्साहन मिलना प्रारम्भ हो रहा था। ठुमरी को तो राजदरबार में आश्रय मिल ही चुका था। यही कारण है कि ध्रुपद के कई घरानों में ध्रुपद गायक अच्छी ठुमरी भी गाते हैं। बिहार मिथिला क्षेत्र के ध्रुपदिये श्री रामचतुर मल्लिक आदि इसके उत्कृष्ट उदाहरण रहे! किन्तु इन ध्रुपदियों ने ख्याल गान को अपने घर में कभी भी प्रोत्साहन नहीं दिया। कत्थक नृत्य की परम्परा में भी ध्रुपद तथा ठुमरी को ही प्रधानता मिली है।

मुगल बादशाह बहादुर शाह ज़फर तथा मुहम्मद शाह 'रंगीले' के समय जब ग़ज़ल व शायरी एवं नयी विधा ख्याल को प्रश्रय मिलने लगा, तो ध्रुपद की पवित्रता व पारम्परिकता को अक्षुण्ण रखने के लिए उस्तादों ने इस विद्या को अपने पुत्र तथा सम्बन्धियों के बीच तक ही सीमित रखना आरम्भ किया और विद्या के गूढ़ रहस्य को बाहर से आने वाले शागिर्दों से छिपाना आरम्भ किया। संगीत-सम्राट् तानसेन, जो स्वयं बाहर से सीखने वाले शिष्यों में से थे, अपने परिश्रम से स्वयं ही 'घराना' बन गए, उन्हीं के द्वारा स्थापित 'सेनिया घराने' के उस्तादों ने 'ख्याल' की बन्दिशें बनाकर अपने घर के बच्चों को न सिखाकर बाहर से आने वाले कव्वाल बच्चों को सिखायीं, जिन्होंने अपने परिश्रम तथा बुद्धि से इस नवीन शैली का विकास किया। क्रमशः राजदरबार में इसी नवीन शैली को प्रतिष्ठा मिली तथा ध्रुपद गायकों ने भी ख्याल को अपनाया। ध्रुपद की महत्ता कम होने का यही कारण है।

इसी परम्परा का पालन बीन (रुद्रवीणा) वादकों ने किया। इस पर हम आगे चर्चा करेंगे।

१.२. उस्तादों द्वारा दी गयी इस परिवर्त्तित शिक्षा का भरपूर लाभ उनके शिष्य-वर्ग ने उठाया। एक तरफ़ ख्याल शैली का क्रमशः विकास होने के कारण ध्रुपद-धमार के गान के प्रचार में कमी होने लगी; दूसरी तरफ़ राज-दरबार में प्रश्रय मिलने के कारण ख्याल की अनेक गान-शैलियाँ बनीं जो 'घराने' के नाम से प्रसिद्ध हुईं। इनमें से आगरा, ग्वालियर, दिल्ली, जयपुर, किराना आदि प्रमुख रहे।

क्रमशः ख्याल, टप्पा, ठुमरी की शिक्षा को इतना प्रोत्साहन मिला कि ख्याल और शास्त्रीय संगीत एक दूसरे के पर्यायवाची बन गए। इसका एक कारण यह भी रहा कि १९वीं शताब्दी में ख्याल गायकों द्वारा संगीत-संस्थाओं की स्थापना की गयी तथा ख्याल शैली के शिक्षण पर ही विशेष बल दिया गया। इन संस्थाओं का आरम्भ बंगाल के राजा शौरीन्द्र मोहन ठाकुर, श्रीक्षेत्रमोहन गोस्वामी, बड़ौदा के मु० मौला बख्श, पं० आदित्यराम ने किया, उसे स्थायित्व प्रदान किया संगीत जगत् के दो महान् विभूति पं० विष्णु दिगम्बर पलुस्कर तथा पं० विष्णु नारायण भातखंडे ने। क्रमशः सामान्य शिक्षण-संस्थाओं में भी संगीत को एक विषय के रूप में मान्यता मिली और वहाँ भी ख्याल शैली तथा सितार के शिक्षण को स्वीकार किया गया।

२.१. गायन की तरह 'घर का गुर' छिपाने की प्रवृत्ति वादन के क्षेत्र में भी परिलक्षित होती है। जैसे-जैसे गान-विधाओं में परिवर्त्तन हुआ, वीणा ने भी अपना स्वरूप बदला है। इतिहास इसका साक्षी है। विभिन्न प्रकार की वीणाएँ (तन्त्री वाद्य) तथा वंशी गान का साथ-संगत करती थीं, अतः नवीन गान-शैलियों के लिए उपयुक्त वीणाओं की भी कल्पना की गई। परिवर्त्तन के इतिहास में वीणा के तीन स्वरूप सामने आते हैं, संक्षेप में उनका उल्लेख करना विषय के बहिर्भूत नहीं होगा।

२.१.१. प्रथम प्रकार में वे वीणाएँ आती हैं, जिनमें हर स्वर के लिए पृथक् तन्त्री का प्रयोजन रहा। वैदिक युग के वाण (शततन्त्री) तथा परवर्त्ती काल के मत्त-कोकिला, विपञ्ची आदि इस प्रकार के उत्तम उदाहरण हैं।

२.१.२. विकास के द्वितीय चरण में वे वीणाएँ सामने आयीं, जिनमें एक ही तार की लम्बाई को घटा-बढ़ाकर अनेक स्वर उत्पन्न किये जा सकते थे। इनमें चित्रा, घोषा (एकतन्त्री), नकुली, सारंगी (शार्ङ्गी) आदि प्रमुख हैं। इन वीणाओं में सारिकाएँ नहीं होती थीं।

२.१.३. उपर्युक्त दो प्रकार की वीणाओं का प्रचलन वैदिककाल से भरत के समय तक रहा। नाट्यशास्त्र में उल्लिखित कच्छपी वीणा को ४०/५० वर्ष पूर्व प्रचलित कछुआ बीन से जोड़ना इसलिए भी उचित नहीं होगा, क्योंकि उपलब्ध ग्रन्थों में मतंग की बृहद्देशी में सारिकायुक्त वीणा का उल्लेख मिलता है जो ५–७वीं शताब्दी का माना जाता है। भरत के परवर्त्ती ग्रन्थों में कच्छपी वीणा का उल्लेख अत्यल्प है तथा उसके स्वरूप के बारे में कुछ पता नहीं चलता। कछुआ बीन का प्रचलन अर्वाचीन है। बीसवीं सदी के पूर्वार्द्ध में

चपटी तुम्बी वाली सितार का आकार कछुए की पीठ से मिलता था, इसलिए इसे कच्छपी वीणा या कछुआ बीन कहा जाता था।

पूर्वोक्त द्वितीय प्रकार की वीणा, जहाँ एक ही तार की लम्बाई को घटा-बढ़ाकर स्वर प्राप्त किया जाता था, का ही विकसित रूप है सारिकायुक्त वीणा। ऐसी वीणा के आविष्कार से कण्ठ की हर तकनीकी सम्भावनाओं का वादन तो सम्भव हुआ ही, वादन का 'तन्त्रकारी' पक्ष भी प्रबल हो उठा।

किन्नरी सारिकायुक्त वीणाओं की जननी रही है। किन्नरी के साथ ही हमें अन्य सारिकायुक्त वीणाओं का उल्लेख प्राप्त होता है, जिनमें आलापिनी, त्रितन्त्री (लौकिक नाम जन्त्र या जन्तर) और तत्पश्चात् रुद्रवीणा प्रमुख हैं। विभिन्न प्रकार के प्रबन्धों का वादन इन वीणाओं में होता था।

१५वीं शताब्दी में जब राजा मानसिंह तोमर ने ध्रुपद नामक प्रबन्ध को व्यवस्थित रूप दिया, तो रुद्रवीणा को ध्रुपद-धमार शैली के साथ-संगत के अनुरूप बनाया गया। बीन या बीना का उल्लेख १४।१५वीं शताब्दी के काव्यग्रन्थों में मिलता है (द्र० जायसी, नानक, कबीर, कृष्णदास आदि)। किन्तु किन्नरी, त्रितन्त्री या जन्त्र (जन्तर) रबाब आदि वाद्यों का भी उल्लेख मिलता है। ध्रुपद शैली में साथ-संगत करने के लिए चूँकि रुद्रवीणा या बीन उपयुक्त वाद्य था, अतः परम्परावादी संगीतज्ञों ने इसे अधिक महत्त्व दिया, और इसकी उत्पत्ति शिव-पार्वती से मानी, इनमें १२ स्वरों को १२ सारिकाओं में स्थापन करने का आधार एकादश रुद्र तथा एक महारुद्र से स्वीकार किया। परवर्त्ती काल में ध्रुपद की वाणियाँ (शैली) ही 'बीन' की वाणियाँ बनीं। कालान्तर में संगीत सम्राट् तानसेन द्वारा प्रवर्त्तित सेनिया घराने में पुत्रवंश ने रबाब को तथा कन्या के वंशजों ने रुद्रवीणा को अपने मुख्य तन्त्री वाद्य के रूप में चुना।

२.२. १८वीं शताब्दी के मध्यभाग से ईस्ट इन्डिया कम्पनी ने भारत पर अपना प्रभुत्व जमाना तथा बादशाह–नवाबों–राजाओं से सत्ता हथियाना आरंभ कर दिया। इसके फल-स्वरूप भारत में पुनः एक बार आर्थिक-राजनैतिक व सांस्कृतिक उथल-पुथल आरंभ हो गयी। संगीत-जीवि-वर्ग भी अपने आश्रयदाता के खोज में एक स्थान से अन्य स्थान में जाने लगे। अपनी विद्या को छिपाने की प्रवृत्ति का आरंभ सम्भवतः यहीं से हुआ। क्रमशः घर की विद्या का रहस्य या 'गुर' केवल अपने बच्चों तक सीमित रह गया। वादकों में तो इतना दकियानूसीपन आ गया कि वे अपने वाद्य की शिक्षा भी देने में कतराने लगे और इसके लिए कई कहानियाँ भी गढ़ी गईं और काला-

न्तर में बीन की शिक्षा अपने पुत्रों के अतिरिक्त अन्य सम्बन्धियों के लिये भी मना हो गई।

अतः बीन अंग के आलाप की शिक्षा के लिये सेनिया घराने के उस्ताद लोगों ने उस समय प्रचलित सितार वाद्य का एक बड़ा रूप बनाया और उसमें बीन अङ्ग का आलाप सीखने की व्यवस्था दी। सितार के आकार में वृद्धि कर दी तथा उसमें मोटे तार लगा दिये गए। डाँड़ चौड़ी करने से मींड का काम भी सात स्वर तक सम्भव हो गया। उक्त परिवर्त्तन से बीन जैसी गम्भीर ध्वनि भी निकलने लगी। दो मिजराब के प्रयोग तथा बीन अंग के बाँये हाथ की तकनीक के आधार पर इस वाद्य शिक्षा दी गई जिससे रुद्रवीणा का ही आभास हो। इसका नाम 'सुरबहार' रखा गया। यद्यपि इस वाद्य की शिक्षा बीन के स्थान पर बाहरी शिष्यों को दी गई, किन्तु इसका ध्वनि-गाम्भीर्य बीन जैसा होने से खानदानी उस्तादों ने भी इसे अपना लिया और सुरबहार के कई प्रसिद्ध वादक पिछले दशकों में हो चुके। सुरबहार को केवल आलाप के लिए ही उपयुक्त माना गया और तालबद्ध बन्दिशों के लिए सितार को।

२.३. जैसा कि हम ऊपर देख चुके हैं, जब बीन की शिक्षा शिष्यों के लिए उस्तादों ने सीमित कर दी तो शिक्षण के लिए समान्तर वाद्य की आवश्यकता हुई। लोक-प्रचलित वाद्य सेहतार या सितार इसके लिए उपयुक्त था। अब सेहतार भारतीय जन्तर या त्रितन्त्री से बना अथवा फारस से आया इस विवाद में हम नहीं पड़ते, पर यह निर्विवाद सत्य है कि सेहतार का आविष्कार १३वीं शताब्दी में अलाउद्दीन खिलजी के सेनापति व दरबारी कवि अमीर खुसरो ने रुद्रवीणा के आधार पर बिल्कुल नहीं किया। अब तक की खोज से इतना स्पष्ट हुआ है कि सेनिया घराने के खुसरो खाँ ने संभवतः समसामयिक वाद्य सेहतार को ध्रुपद अंग से वादन-योग्य बनाया। आलाप अंग का वादन तो सुरबहार में किया जाता था, किन्तु वीणा की तालबद्ध रचनाओं का वादन सितार में सन्तोषप्रद सिद्ध न होने के कारण वादन की नयी शैली 'गत' का आविष्कार किया गया। यद्यपि मूल रूप में गत की बन्दिश ध्रुपद-धमार की गान-शैलियों से ही प्रभावित रही, किन्तु मिजराब के नियमबद्ध प्रयोगों के कारण गीत से भिन्न रूप में गत का प्रभाव दिखता था। सितार तथा अन्य तन्त्र वाद्यों के लिए उपयुक्त गत शैली के आविष्कार का श्रेय सेनिया घराने के उस्ताद मसीत खाँ (सेन) को जाता है। इनसे पूर्व उस्ताद निहाल सेन के पुत्र अमीर खाँ ने अमीरखानी गत की बन्दिशें

बनाईं जो मध्य लय की गतें थीं। किन्तु मसीत खाँ ने नयी प्रकार की बन्दिश संगीत जगत् को दी जो 'मसीत खानी गत' के नाम से प्रसिद्ध हुई। तीन ताल का प्रयोग उनसे पूर्व ही प्रचलित था।

ऐसा लगता है कि उस्ताद मसीत खाँ द्वारा निर्मित बन्दिश का आधार लोक-परम्परा की रचना थी। लोक छन्द सवैया का यह पद आज भी दोहराया जाता है जो सम्भवतः मसीत खानी बाज का आधार रहा।

क—उठ जाग मुसाफिर भोर भई
अब रैन कहाँ जो सोवत है।

ख—अब इसे सितार के बोल में बाँधे तो ऐसा बनेगा—

	३✓				×✓		
उठ	जा	गमु	सा	फिर	भो	रभ	ई
दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा

	२✓				०✓		
अब	रै	नक	हाँ	जो	सो	वत	है
दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा

अब इसके ताल के झुकाव पर ध्यान दे तो ✓ चिन्ह पर ही ताली या आघात पड़ेगा।

उ० मसीत खाँ ने उस समय सितार की गतों का आविष्कार किया था, जब ध्रुपद का स्थान ख्याल शैली ले रही थी। किन्तु परम्परा-वादी संगीतज्ञ होने के कारण आरम्भिक गत की बन्दिशों में ध्रुपद की छाया अधिक थी, जिस प्रकार प्रारम्भिक ख्याल की बन्दिशों में ध्रुपदांग का प्रभाव अधिक स्पष्ट होता है 'कानून-ए-सितार' में सैयद सफदर हुसैन खाँ देहलवी ने १८७० में इसका उल्लेख किया है। मसीत खाँ तथा उनके पुत्र बहादुर खाँ ने मसीतखानी गतों में बीन के तोड़े–ठाह, दून, आड़ (झाड़), किवाड़ (कुआड़), गमक, सूत, तान आदि का प्रयोग किया और अपने शिष्यों को सिखाया।

प्रारम्भ में सितार में १६ सारिकाएँ (पर्दे) होती थीं, बाद में एक पर्दा और बढ़ाकर १७ पर्दे किये गए। सेनिया घराने के मसीत सेन की शिष्य-परम्परा के सितार वादक अभी भी १७ पर्दे के सितार ही बजाते हैं। १९वीं शताब्दी के अन्त / बीसवीं शताब्दी के प्रारंभ में १९ पर्दे वाली सितार का प्रचलन हुआ और आज तक यही सर्वाधिक प्रचलित वाद्य है।

इसी समय सितार के आकार में परिवर्तन हुआ, तन्त्रियों को मिलाने की व्यवस्था में अन्तर, तथा 'तरफ' के तारों की व्यवस्था का प्रारम्भ हो जाने से स्वर-विस्तार तथा ध्वनि-माधुर्य के क्षेत्र में क्रान्ति आ गई। अब ध्रुपदांग आलाप के लिए सुरबहार की आवश्यकता न रही। सितार में ही ध्रुपद शैली से आलाप, बन्दिश व विस्तार किया जाने लगा। क्रमशः प्रत्येक शैली में वादन करने योग्य वाद्य सितार बन गया।

यही कारण है कि प्रत्येक संगीत-संस्था तथा शिक्षा-केन्द्रों में (माध्यमिक विद्यालय से विश्वविद्यालय तक) वाद्य का प्रशिक्षण सितार के माध्यम से ही मुख्यतः दिया जाता है।

वादन के क्षेत्र में जयपुर के बीनकारों का प्रभाव भी स्वीकार करना चाहिए। मसीत खाँ के वंशजों ने जयपुर दरबार में नौकरी की और जयपुर के बीनकारों की विशेषता को भी सितार में बड़ी खूबी से उतारा। इस प्रकार सितार में गौड़हारी व खंडार अंगों के साथ नौहार बानी की विशेषता भी मिली।

सितार की वादन-विधि में ध्रुपदांग

भारतीय दर्शन में सृष्टि-स्थिति-लय का मतादर्श स्पष्ट है। इसी धारणा की पुष्टि हर विषय के साथ की जाती है। संगीत भी इससे अछूता नहीं है। नाद के सृष्टि-स्थिति-लय का प्रमाण जिस प्रकार गान-विधाओं में दिखाई देता हैं, उसी प्रकार वाद्य की बनावट में भी उसका प्रभाव परिलक्षित होता है। स्वर की अविच्छिन्नता (Continuity) जिस प्रकार वायु-पूरित वाद्य वंश में तथा गज से घर्षण कर बजाये जाने वाले वाद्य बेला में सम्भव है, उतनी आसानी से छेड़कर बजाये जाने वाले वाद्य सितार, सरोद आदि में सम्भव नहीं है। अतः अन्तिम वाद्यों में विशेषतः पर्दे वाले वाद्यों में नाद-सम्बन्धी विस्तार पर ध्यान दिया गया।

स्वर की नियतता को नियन्त्रित रखने के लिए वाद्य-वेत्ताओं ने कई उपाय किये। उभरे हुए घुड़च या मेरु (bridge) के स्थान पर चपटी मेरु को अधिक उपयुक्त समझा गया, जिसमें हल्की सी ढलान भी रखी गई जिसे जवारी कहते हैं। कुछ समय तक वादन से जवारी के बन्द हो जाने से उसे खोलने की भी व्यवस्था की गई जिससे उचित गूँज की प्राप्ति हो। चपटी घुड़च से स्वर की तीव्रता में वृद्धि हुई नाद की अनुरणनात्मकता अधिक स्पष्ट हुई। सृष्टि का नवीन रूप उजागर हुआ।

पर प्रवीण-वादक इससे सन्तुष्ट नहीं हुए। स्वर की निरन्तरता को और अधिक पुष्ट करने के लिए 'तरफ़' के तारों की कल्पना की गई। तार को छेड़ने से

नाद का एक परिमण्डल बना, तरफ़ के तारों के प्रयोग से उसे और विस्तृति मिली तथा सृष्टि का अंग और अधिक सशक्त होकर स्थिति की अवस्था आयी।

अब 'लय' (संहार या समाप्ति) का उपयोग वादक की वादन-शैली पर आधारित अर्थात् उसके इच्छाधीन माना गया।

वादन-शैली का अध्ययन करने पर स्पष्ट होता है कि यह वादक के इच्छाधीन होते हुए भी इसमें उपर्युक्त सृष्टि-स्थिति-लय के दर्शन का समावेश है। राग को देही-रूप दिया गया है, प्राणीमात्र में यही कर्म होता है, और इसी तरह रागरूपी देही की उपस्थापना (Presentation) में इन तीन वृत्तों के अतिरिक्त अन्य किसी विशेषता की कल्पना भी नहीं की जा सकती है।

सृष्टि-स्थिति-लय की समायोजना में सितार ने अपने वादन में अपने पूर्ववर्त्ती वाद्यों (रुद्र वीणा) का आधार लिया। वादन विधि में क्रमशः इन्हें आलाप, बन्दिश (तथा तान-विस्तार) और झाला के नाम से जाना जाता है। इन तीन विधियों का पुनः उपर्युक्त तीन खण्डों के आधार पर वादन होता है अर्थात् आलाप-जोड़-झाला में सृष्टि-स्थिति-लय की कल्पना है। ऐसा ही विचार बन्दिश तथा झाला के के वादन के लिए है। हम यह जानते है कि बीन में आलाप के पश्चात् जोड़ तो आता है किन्तु झाला को कोई अलग से खण्ड न मानकर जोड़ के पश्चात् ही उपखंड के रूप में बजाया जाता है। किन्तु बीन में सितार की तरह 'बन्दिश' के पश्चात् झाला बजाने की कोई प्रथा नहीं थी। ठोक झाला का प्रयोग केवल बीन में होता था।

आलाप—सृष्टि का कार्य धीरे २ चलता है, किसी भी भागदौड़ में उसका विश्वास नहीं। जैसे मातृगर्भ में शिशु का बढ़ना। रागरूपी मानव की सृष्टि भी इसी तरह आलाप के आधार पर होती है। अन्य शब्दों में कमलकली के खिलने के समान राग का रूप भी आलाप से ही प्रस्फुटित होता है। इसीलिए आलाप को राग का प्राण कहा गया है।

ऐसे आलाप को आज तीन रूप में गाया बजाया जाता है। यहाँ भी सृष्टि-स्थिति-लय का समावेश होता है। फूल खिलते समय जैसे एक-एक पंखुड़ियाँ कली में से अलग-अलग होती हैं और धीरे-धीरे क्रमशः फूल का रूप लेती हैं, उसी प्रकार आलाप का प्रथम अंग अनिबद्ध क्रम से आरंभ होकर लय-बद्ध-रूप जोड़ से विकास करता हुआ, ठोक झाला की लय (व ताल के क्रमशः द्रुत गति से वादन) में समाप्ति होती है। इसके पश्चात् परम्परावादी वादक पखावज या तबले पर तालबद्ध संगति तारपरन बजाकर वादन को समाप्त करते थे।

सेनिया घराने में बीन का आलाप सप्तांग में होता था, जो इस प्रकार है—

आलाप के 'बड़े हिस्से' में स्थायी, अन्तरा व संचारी का वादन होता था जिनमें लय क्रमशः विलम्बित, मध्य व द्रुत होती। आलाप के 'छोटे हिस्सों' में चार खण्ड होते थे—जोड़, छन्द, ठोक, झाला।

१९वीं शताब्दी में सेनिया घराने के प्रसिद्ध बीनकार उमराव खाँ ने आलाप का वादन सात के स्थान पर बारह खण्डों में निश्चित किया तथा अपने शिष्यों को बीन के इन अङ्गों की शिक्षा सुरबहार पर दी। बारह खण्डों का नाम है—विलम्पत, मध, द्रुत, झाला, ठोक, लड़ी, लड़गुथाव, लड़लपेट, परन, सूत, ध्रुवा और माठा। तेरहवां उपखंड बाद में 'परमाठा' भी जोड़ा गया किन्तु वह थोड़े दिनों में ही समाप्त हो गया।

सेनिया घराने के बीनकारों ने 'बिलम्पत' में तीन तुक 'स्थायी-अन्तरा-संचारी' को आवश्यक माना और बाद में 'भोग-आभोग' नाम के दो तुक और जोड़े। बिलम्पत खंड में इन सभी तुक का क्षेत्र निर्धारित था। बाद में सुरबहार व सितार में इन्हीं खंडो का वादन होता रहा। बीन-रबाब-सुरबहार व सितार का स्वर-क्षेत्र क्रमशः अनुमन्द्र, मन्द्र, मध्य व तार स्थान माना गया।

अब आलाप-वादन में सृष्टि-स्थिति-लय की उपस्थापना पर ध्यान दें।

आलाप के प्रथम अंग के वादन में क्रमशः एक-एक स्वर का विस्तार किया जाता है, जिसमें कोई शीघ्रता नहीं होती। सृजन की इस प्रक्रिया में एक २ स्वर को स्थायित्व प्रदान करते हुए आलाप की बढ़त होती है। आलाप का यह 'बड़ा हिस्सा' विलम्बत कहलाता है जिसका विस्तार 'स्थायी-अन्तरा-संचारी-भोग-आभोग' तक होता है। यह सृष्टि की प्रक्रिया है।

फिर जोड़ और छन्द का वादन आरंभ होता है जो 'मध' खंड का हिस्सा है। बीनकारों में जोड़ खंड में ही मध, द्रुत और झाला, ठोक का वादन होता था, सितार वादकों ने झाला वादन पृथक् खंड में माना। यह तालहीन किन्तु लययुक्त विस्तार है। इसमें राग रूप क्रमशः प्रस्फुटित होता है। यह स्थिति है।

वादन का अन्तिम खंड है लड़ी से माठा तक का विस्तार। ३० वर्ष पूर्व तक भी सेनिया घराने के सितारिये लड़ी, लड़गुथाव व तान परन का विशेष प्रयोग वादन के अन्तिम अंश के रूप में करते थे। किन्तु धीरे-धीरे इसका प्रयोग समाप्त हो गया तथा आजकल 'सताल' आलाप की परम्परा नहीं रही। आज ठोक झाला में आलाप-वादन की समाप्ति होती है और लय या संहार इसी खंड के वादन में होता है।

सेनिया घराने के सितार-वादक आज भी आलाप का नियमबद्ध वादन करना उचित समझते हैं। यद्यपि कुछ खंडों का वादन अब नहीं होता है, किन्तु सृष्टि-स्थिति-लय के आधारगत रूप का सितार वादन में पूर्णरूपेण पालन किया जाता है। इस दृष्टि से विलम्बत यानी लय (संहार या समाप्ति) ही सितार वादन की भित्ति है जिस पर रागरूपी भवन का निर्माण होता है।

बन्दिश (गत)—सितार पर स्वतन्त्र रूप से बन्दिश बजाने की परम्परा का आरम्भ भी सेनिया घराने के उस्तादों की देन है। उस्ताद निहाल सेन के पुत्र उ० अमीर खाँ ने ध्रुपद अंग से अमीर खानी गत की रचना की जो मध्यलय की बन्दिश थी। किन्तु उसी घराने के उ० मसीत खाँ (सेन) ने मसीत खानी गत का आविष्कार कर स्वतन्त्र बन्दिश वादन के क्षेत्र में क्रान्ति ला दी। इनके शिष्य लखनऊ के अली रजा खाँ (जिन्हें बाद में गुलाम रजा खाँ कहा गया है) ने रजा-खानी गत का निर्माण किया जिसने वादन-क्षेत्र में अपना स्वतन्त्र पहचान बनायी।

उपर्युक्त दोनों प्रकार की गतों के वादन का आधार ध्रुपद था। अर्थात् ध्रुपद अंग से ही बोलबाँट और बोल-तान के आधार पर गतों का विस्तार किया जाता था। आरंभ में गत के स्थायी अन्तरा का वादन कर पुनः गत का ही विस्तार किया जाता था। विभिन्न स्वर समुदाय तथा तकनीक के आधार पर गत का बिस्तार किया जाता था। 'कानून-ए-सितार' के अनुसार 'मसीतखानी' में सब तरह का बाज बजाता है और फैलाव भी इतना है कि जबतक जी चाहे एक गत को बजाये जाओ।' रजाखानी गत के लिए इस पुस्तक में कहा गया है "......अली रजाखानी जिसको पूरबी भी कहते है..." बाज की गतें कुछ कठिन होती है क्योंकि उनके बोल (मिजराब के बोल) आड़े होते हैं और गतों की चाल तेज। इसीलिए उनके साथ अद्धे की ताल बजाई जाती है। उन गतों का फैलाव भी कठिन होता है।

मसीत खानी तथा रजाखानी गतों का प्रचार आगे जाकर बहुत बढ़ा। यद्यपि प्रारंभ में दोनों प्रकार की गतों की पृथक सत्ता रही और इनका वादन भी पृथक् रूप से होता था, किन्तु बीसवीं शताब्दी के पूर्वभाग में संगीत-गोष्ठी या संगीत-सम्मेलन का आयोजन किया जाने लगा तो मसीतखानी तथा रजाखानी गतों का वादन साथ-साथ होने लगा और क्रमशः यह आवश्यक रूप में स्वीकार कर लिया गया। इस परिवर्त्तन का कारण अवश्य ही ख्याल-पद्धति का गायन है। ख्याल में विलम्बित व द्रुत बन्दिशों का गान क्रमशः होता है, अतः कार्यक्रम देते समय सितार वादकों ने भी इस क्रम को स्वीकार किया और साथ ही झाला का वादन अन्तिम खंड के रूप में जोड़ दिया जिससे कार्यक्रम को एक पूर्ण स्वरूप प्रदान किया जा

सके। यही नियम बाद में स्वीकार किया गया तथा प्रशिक्षण के क्षेत्र में भी इस विधान को सर्वजन-सम्मत बना दिया गया।

गत और उसके इस विस्तार-क्रम में भी इन तीन काल खण्डों का महत्त्वपूर्ण हाथ रहा। बन्दिश का आरंभ स्थायी-अन्तरा से किया जाता है। फिर पहले स्थायी का और फिर अन्तरा का विस्तार वैचित्र्यपूर्ण स्वरावली की सहायता से किया जाता है। फैलाव की इस प्रक्रिया में ध्रुपद अंग का ही प्रभाव दीखता है। यह सृष्टि का क्रम है।

स्थिति का उपादान है 'तोड़ा' या बोल तान। फूल से बने गुलदस्ते को 'तोड़ा' कहा जाता है। स्वर समुदाय को विभिन्न प्रकार के छन्दों में बाँधकर प्रस्तुत करना तोड़ा कहलाता है। बीन या सितार में ये स्वर-समुदाय बोलों के आधार पर निर्माण किये जाते थे। विस्तार के इस क्रम में भी नियमबद्धता होती थी। पहले छोटे-छोटे टुकड़े बजाकर गत का मुखड़ा पकड़ना, फिर क्रमशः विभिन्न छन्दों के आधार पर बड़े-बड़े तोड़े निकालने का क्रम था। इस प्रकार के वादन में मींड़, गमक, सूत और मिजराब के बोलों की प्रधानता थी। कालान्तर में द्रुत तथा अति द्रुत गति के तानों की प्रधानता होने से मिजराब के बोलों तथा छन्दों की प्रमुखता कम हुई। किन्तु विस्तार का खंड स्थायित्व का द्योतक अवश्य है।

झाला—आलाप-रूप सृष्टि, बन्दिश-रूप स्थिति के पश्चात् झाला रूप लय (संहार) की कल्पना वादन क्षेत्र में सितार में ही सर्वप्रथम की गई। बीन में झाला आलाप अंश में होता था, किन्तु बन्दिश में झाला सितार की देन है। सृष्टि-स्थिति-लय रूपी परिमण्डल की समाप्ति आलाप-बन्दिश (गत) के बाद झाला में ही होती है। इस तकनीक का सरोद आदि अन्य वाद्यों ने अनुसरण किया।

बन्दिश का विस्तार तोड़े व तानों द्वारा करने के पश्चात् लय की गति बढ़ाकर झाला का वादन प्रारम्भ किया जाता है। झाला का आरम्भ वादन-क्रम की समाप्ति की ओर इंगित करता है। किन्तु झाला-वादन भी तीन कालखण्डों के नियम के बाहर नहीं है।

झाला का प्रारम्भ गत की लय से ही किया जाता है। १६ मात्रा के दा>>> दा>>> दा>>> दा>>> बोलों को बजाकर झाला की सृष्टि का आभास दिया जाता है। स्थिति की ओर बढ़त छन्दोबद्ध स्वर-समुदायों से होती है। क्रमशः लय बढ़ती है और तान तथा रिहाई लेकर झाला की तथा सम्पूर्ण वादन-क्रम की समाप्ति की जाती है। यह 'लय' यानी संहार अर्थात् सम्पूर्णता का अंश है।

मान्यताएँ—उपर्युक्त समस्त वादन-प्रक्रिया ध्रुपद्र अंग की ही द्योतक है, हाँ समयानुसार तकनीकों का परिवर्त्तन व परिवर्धन अवश्य हुआ है। ऐसा संगीत के इतिहास में सदा ही होता रहा है। यह कोई नवीन बात नहीं है। आज की स्थिति से पीछे की ओर मुड़ कर देखें तो ख्याल के पूर्ववर्त्ती ध्रुपद-धमार आदि हैं, ध्रुपदादि का पूर्व रूप देशी सूड-प्रबन्ध है, उनसे पूर्व मार्ग-प्रबन्ध है, उनसे पूर्व गीतक विधा है। परिवर्त्तन व परिवर्धन का क्रम वादन क्षेत्र में भी होता है। तत-वाद्यों के क्रम के बारे में संक्षिप्त विवेचन हम पहले ही कर चुके हैं। अतः आज जिनके लिए यह एक समस्या है कि सितार में ध्रुपद-अंग का समावेश होना माना जाय या नहीं, उन्हें इतिहास की ओर देखना चाहिए। यह प्रश्न अक्सर किया जाता है कि आज की तीव्र गति का वादन-क्षेत्र में जो प्रभाव पड़ा है, वह क्या ध्रुपद अंग से प्रभावित है ? केवल गति (तेज लय) की बात हो तो, इस प्रश्न का उत्तर है—नहीं। किन्तु प्रति-प्रश्न यह है कि क्या सितार की समस्त वादन-पद्धति केवल तेज गति पर निर्भर है ? प्रत्युत्तर है—ऐसा नहीं। गान के क्षेत्र में ख्याल शैली ने जिस प्रकार आलाप खण्ड का वर्जन किया है, वादन में वैसा कभी नहीं हुआ। आलाप का वादन सितार में अभी भी ध्रुपद-अंग से होता है। भारतीय सगीत में रुचि रखने वाले किन्तु इसके तकनीक को न जानने वाले श्रोताओं (देशी तथा विदेशी) पर मैंने परीक्षण कर देखा है कि वे आलाप खण्ड को अधिक शान्ति से सुनते हैं। स्वर की गहराई उनके मन में अपनी छाप अवश्य छोड़ती है। यह प्रभाव सम्भव होता है ध्रुपदांग में आलाप करने से। सृष्टि का आनन्द कर्त्ता व श्रोता दोनों समान रूप से ले सकते हैं, अगर सृष्टि में स्थायित्व का आभास हो। सितार में इन सम्भावनाओं को देखकर ही सेनिया घराने के प्रतिभावान् वादकों ने इस वाद्य का विकास किया और ध्रुपद के सब अंगों का यथावत् प्रयोग इसमे किया।

केवल तान अंश में अति द्रुत लय के प्रयोग के कारण ही सितार को अन्त्यज वाद्य नहीं मानना चाहिए। केवल कुछ वादकों को छोड़कर अभी भी अनेक परम्परा-वादी सितार-वादक हैं जो ध्रुपदांग-वादन करते है।

ध्रुपद गान तथा ध्रुपदांग वादन के योग्य वाद्यों को पुनः प्रसिद्धि देने के लिए कुछ विद्वान् तथा संस्थाएँ वर्त्तमान काल में सचेष्ट हुई हैं। इनकी सम्मिलित चेष्टा के फलस्वरूप देश के विभिन्न भागों में कई ध्रुपद मेलाओं का आयोजन होता रहता है। इन आयोजनों में ध्रुपद-धमार गायक, रुद्रवीणा या बीन वादक तथा विचित्र वीणा, सुरबहार व सरोद वादकों को स्वीकृति मिल चुकी है, किन्तु सितार के ध्रुपदी वादकों को अभी तक कोई स्थान नहीं दिया गया। कुछ विदेशी वाद्यों का भी ग्रहण

किया गया है, जिनमें ध्रुपदांग वादन सम्भव हुआ है। कई आयोजकों से विचार-विमर्श करने पर जो सङ्केत हमें मिले, वे ऐसे हैं—ध्रुपद शैली का अर्थ है क) ध्रुपद-धमार-सादरा का गान, ख) बन्दिशें चौताल-धमार-सूल आदि में निबद्ध हो, ग) पखावज का (ही) साथ-संगत हो, घ) वाद्यों में रुद्र वीणा, विचित्रवीणा, सुरबहार बजे (जो भारी-भरकम वाद्य है)। (कहीं-कहीं सरोद को भी स्थान मिला है) ङ) जो भी वाद्य बजे, उनमें भी गत (बन्दिश) चौताल में निबद्ध हो और पखावज के साथ संगत हो।

उपर्युक्त नियमावली पर पुनर्विचार आवश्यक है। इस विषय में हम अपनी दृष्टि से विचार करना चाहेंगे—

क) हम यह मानते हैं कि राग का प्राण है आलाप उसका बढ़त-विस्तार ही राग को स्पष्ट करने में सक्षम है। जिस गान विधा में आलाप की क्षमता हो, उसे हम मान्यता देते हैं। इसी कारण ध्रुपदिये, ख्याल गायकों को विशेष सम्मान नहीं देते क्योंकि ख्याल शैली में आलाप का उतना महत्व नहीं है, जितना बन्दिश के विस्तार का। आलाप ख्याल में उतना ही होता है जितना बन्दिश के विस्तार में सम्भव हो।

बीना वादन में ध्रुपदांग आलाप का वादन यथावत् होता है, साथ ही तन्त्रकारी अंग का भी विकास किया जिससे वादन-क्षेत्र अधिक पुष्ट हुआ। बीन की शिक्षा शिष्यवर्ग में न दिये जाने की अवस्था में उस्तादों ने लोकप्रचलित वाद्य सितार को स्वीकार किया तथा इसके आकार में वृद्धि कर बीन के जोड़ का वाद्य बनाया और ध्रुपदांग आलाप तथा बीन की हर तकनीक की शिक्षा दी। कालान्तर में सितार के प्रतिभाशाली वादकों ने अपने वाद्य के उपयुक्त गत शैली का निर्माण किया और सितार को बीन के समान्तर रेखा में लाकर खड़ा किया। सितार के आकार में थोड़ा परिवर्त्तन तथा तारों के मिलाने की विधि में विकास कर इसे आलापयोग्य वाद्य भी बना दिया। अब एक ही वाद्य में ध्रुपदांग आलाप और ध्रुपदी रीति से बन्दिशों का विस्तार सम्भव हो गया। अतः सुरबहार सीखने की आवश्यकता भी नहीं पड़ी।

ध्रुपद-धमार शैली का विकास भी प्रबन्धों के प्रकार से ही हुआ है। ग्रहण-वर्जन, परिवर्धन-परिमार्जन का क्रम संगीत के इतिहास में प्रारम्भ से ही रहा है। फिर सितार के प्रति ऐसा आचरण क्यों ? ध्रुपद अंग का अर्थ क्या केवल चारताल-धमार आदि ताल में निबद्ध 'आधुनिक रचनाएँ' हैं जहाँ पखावज के साथ संगत किया गया हो ? क्या तीनताल में निबद्ध ध्रुपद नहीं है ? ध्रुपद (बीन) अंग का आलाप

तथा पुरानी टकसाली बन्दिशें (जो ध्रुपद पर आधारित है), उसकी बढ़त, छन्दोबद्ध तोड़ों का वादन अगर तीनताल में निबद्ध हो, तो वह वादन ध्रुपद शैली का नहीं माना जायगा, अगर यह सितार पर बजाया जाये ?

दूसरी ओर, ध्रुपद शैली की उचित शिक्षा न पाकर भी विचित्र वीणा सुरबहार आदि में स्वनिर्मित चारताल की बन्दिश पखावज की संगति में बजाया जाय तो उसे ध्रुपदांगवादन स्वीकार किया जायेगा ? यह इसलिए कि ये वाद्य देखने में भारी भरकम हैं ? विचित्र वीणा क्या आधुनिक वाद्य नहीं है ? क्या सितार उससे पुराना नहीं ?

क्या परम्परावादी वादक सुरबहार पर गत या तालबद्ध रचनाएँ स्वीकार करेंगे ? क्या वाद्य-संगीत का यही इतिहास है ? केवल ध्रुपदांग आलाप हो तो मान्य है, पर स्वनिर्मित तालबद्ध रचनाओं का वादन क्यों ध्रुपद मेला में सुना जाता है, क्यों कोई विद्वान आलोचक इस पर आपत्ति नहीं करता ? क्या स्वनिर्मित ध्रुपद-धमार का गान ऐसे मेलों में स्वीकार किया जाता है ? किस घराने या परम्परा में सुरबहार पर तालबद्ध रचनाएँ बजायी जाती रहीं ?

विचित्रवीणा आधुनिक वाद्य है, उसमें ख्याल अंग से ही तबला के संगत से वादन की परम्परा रही है। उसे भी ध्रुपद मेला में स्वीकार किया गया उसकी गम्भीर ध्वनि, गूँज और भारी भरकम आकार को देखकर। स्व० डॉ० लालमणि मिश्र के अतिरिक्त कोई इसमें पारम्परिक बन्दिशें भी नहीं बजाते। किन्तु पखावज के संगत पर 'स्वनिर्मित' रचनाओं का वादन ध्रुपद-प्रेमियों को मान्य है, क्यों ?

सितार के परवर्त्ती वाद्य सरोद को भी ध्रुपद मेला में मान्यता मिली है। १८३८ में कैप्पन विलर्ड द्वारा लिखी गई पुस्तक म्यूजिक ऑफ हिन्दुस्तान में सितार का विस्तृत उल्लेख है, किन्तु न उन्होंने, न हकीम मोहम्मद करम इमाम (१८५६) ने सरोद का उल्लेख अपने पुस्तकों में किया है। उ० अमीर खाँ, मसीत सेन, रजा खाँ द्वारा 'गतों' का निर्माण सितार पर ही किया गया, जिसका अनुसरण मुख्य रूप से सरोद तथा अन्य वाद्यों ने किया।

आज यह पुर्नविचार करना आवश्यक हो गया है कि ध्रुपद मेला के उद्‌देश्य की पूर्त्ति उचित ढंग से हो रही है अथवा नहीं। ध्रुपद मेले में ध्रुपदांग गान पर विशेष ध्यान देना आवश्यक है। यह भी देखा गया है कि ध्रुपद की बन्दिशे ख्याल शैली में प्रस्तुत की जाती है। इन सभी बातों पर अब ध्यान दिया जाना चाहिए।

अतः ध्रुपद मेला का उद्‌देश्य ध्रुपदांग वादन या गान का प्रचार व प्रसार होना चाहिए। इसके लिए वाद्य विशेष नहीं, बजाये जाने वाली शैलियों पर, 'चीजों'

पर ध्यान दिया जाय तथा दिशा-निर्देश इसी आधार पर तैयार किया जाय। यह खुशी की बात है कि पाश्चात्य वाद्य 'शेलो' को ध्रुपद मेले में स्थान मिला, क्योंकि वादिका को ध्रुपद अंग से बजाने की शिक्षा मिली थी। इसी तरह यदि बांसुरी या अन्य भारतीय वाद्य भी ध्रुपद अंग से वादन प्रस्तुत करने में समर्थ हो, तो उन्हें अवश्य उत्साह दिया जाना चाहिए। सेनिया घराने से शिक्षित अनेक वादक आज भी जीवित हैं, जो ध्रुपद अंग से सितार-सरोद आदि का वादन प्रस्तुत करने में समर्थ हैं, उन्हें अवश्य ऐसे मेले में प्रोत्साहन दिया जाना चाहिए।

साथ ही परम्परावादी गायक-वादक, विद्वान शिक्षकों की कमिटि बनाई जाय जो इन मेले में भाग लेने वाले गायक-वादकों की प्रस्तुतीकरण-शैली व स्तर का निष्पक्ष मूल्यांकन करें तथा ध्रुपद शैली के गान-वादन के प्रचार व प्रसार में युवा वर्ग को प्रोत्साहित करें। इसके लिए सही दिशा-निर्देश की अभी भी आवश्यकता है।

———

THE IMPACT OF DHRUPAD AṄGA ON THE FORM AND STYLE OF SITAR PLAYING AND SOME CONTEMPORARY NOTIONS : AN ANALYSIS

INDRANI CHAKRAVARTY

(Editor's Summary)

It is generally held today that *sitār* is played on the model of *thumri* and *khyāl* and hence *sitār* is given stepmotherly treatment in all undertakings related to the revitalising of *dhrupad.*

The *ustāds* of the eighteenth century recognised the potentials of the tone-quality of *sitār*, gave it a form bigger in size, viz. *surbahār* and started teaching the *ālāp* of *bīn aṅga* on it to the students outside their own 'house' (kith and kin). At the same time, Adāraṅg and Sadāraṅg began teaching *khyāl* to the same category of students. This was responsible for two developments—

1. (a) Loss in the popularity of the singing of *dhrupad-dhamār.*

   (b) The emergence of regional forms like *ṭappā* and *khyāl* as forms of art music.

2. (a) Decadence in the teaching of *bīn.*

   (b) Teaching of the *ālāp* of *bīn aṅga* on *surbahār.*

   (c) Adoption of the rendering of *bīn aṅga* on *sitār* and development of the *gat* form.

   (d) Following of the style of playing on the *sitār* on instruments like *sarod* and violin.

   (e) Some misunderstandings about the playing of *dhrupad aṅga* on *sitār.*

The main reason for the decadence of *dhrupad* singing was the political upheavals in the 18th century and extension of patronage by the nobility to lighter forms; *thumri* had found a place in the country. That is why many *dhrupad* singers were also good performers of *thumri.* Late Pt. Ram Chatur Mallik was a striking example of this phenomenon. *Khyāl* has not been adopted by *dhrupad* singers; the same is the case with *kathak* dance which has been connected with *dhrupad* and *thumri.*

The teaching of *khyāl* by the *ustāds* to 'outsiders' and the restriction of training in *dhrupad* to 'insiders' resulted in the development of the excellence of *khyāl* by the 'outsiders' through their hard work and

creativity. Many styles of *khyāl* associated with centres like Gwalior, Agra, Jaipur etc. known as *gharānās* came into existence. In course of time, *khyāl* became synonymous to 'classical' music. Institutionalised music education also started in the 19th century with *khyāl* as its thrust and was carried forward in the 20th century by Pt. V. D. Paluskar and Pt. V. N. Bhatkhande taking *sitār* also under its fold.

The tendency to 'conceal' the 'secrets' of learning preserved in a 'house' was active also in the case of instrument playing, just like that in the field of singing. The change in vocal forms and styles has had its corollaries also in instruments. The long history of stringed instruments has been traced by the author in three stages—

1. Open-stringed instruments like the *vāṇa* (*śatatantrī*) of the Vedic period and *vīṇās* like *mattakokila* and *vipañcī*.

2. Press-stringed *vīṇās* without frets like *citrā*, *ghoṣa* (*ekatantrī*), *nakulī* etc.

3. Fretted *vīṇās* beginning with *kinnarī*, *ālāpinī*, *tritantrī* (popular name *yantra* or *jantar*), *rudra-vīṇā* etc. These *vīṇās* had the capacity of reproducing all the nuances of vocal rendering and independent *tantrakārī* also developed in them.

When Raja Man Singh Tomar gave final touches to the *dhrupad* form in the 15th century, *rudra-vīṇā* was perfected for matching it. It was given more importance by the *dhrupad* singers than any other fretted *vīṇā*.

When the centres of patronage were adversely affected by the moves of the East India Company, economic, political aad cultural upheavals once again rocked the country. The tendency to 'conceal secrets' became stronger and *bīn* became restricted only to 'insiders'. *Surbahār* was constructed for giving training in the *ālāp* of *bīn aṅga*; its thick strings and wide fingerboard offered facility for pulling *mīnds* upto seven *svaras*. *Sitār* was used for compositions with *tāl* and *surbahār* was restricted to *ālāp*. Khusro Khan of the Senia *gharānā* is how held to have converted the popular *sehtār* to *sitār* by making it suitable for rendering the *dhrupad aṅga*. The *gat* form was invented because *sitār* was not adequate for the rendering of '*tāl*-bound' compositions of the *dhrupad* form.

The form of *masitkhani gat* was evolved when *dhrupad* was being replaced by *khyāl*.

The *sitār* had 16 frets initially, one fret was added later and 19 frets came in use in the beginning of the 20th century. A simultaneous change in the size as well as in the system of tuning of the strings and the addition of sympathetic strings (*tarap*) made *sitār* adequate both for the rendering of *ālāp* and composition and hence *surbahār* became redundant,

Sitār has inherited the traits of the *gauḍaharī*, *khaṇḍār* and *nauhār bānī* in the form and content of its rendering.

The triad of creation, sustenance and destruction (*sṛṣti*, *sthiti* and *laya*) is treated as fundamental in Indian thought. In music, sound is visualised in these three stages. The continuity of sound attainable on wind instruments and bowed string instruments is impossible on plucked string instruments. Devices like a slightly slanting flat bridge and sympathetic strings were taken recourse to for obtaining continuity of sound. The manipulation of *laya* or destruction has been left to the will of the performer.

Creation is a slow process that is manifest in *ālāp*. Hence, it has been called the life and breath of *rāga*. Details of the sections of *ālāp* and of *jod* and *jhāla* have been outlined by the author. She has raised questions about the acceptance of *sarod* and *vicitra-vīṇā* in *dhrupad melās* and the ban on *sitār* in these festivals.

BIBLIOGRAPHY ON DHRUPAD-VIII

Dr. FRANÇOISE DELVOYE, 'NALINI'

Abbreviation : D. A. 92 : Dhrupad Annual 1992, Vol. VII, Varanasi, 1992.

Introduction : The eighth issue of the non-critical "Bibliography on Dhrupad" presents some more titles of interest for the study of Dhrupad; they include works in English, Hindi and Persian recently published or reprinted, and references to publications not yet mentioned in the previous issues. The names of the authors are alphabetically classified, according to the system adopted in the first volume (See *D. A. 85* : 95-115) and maintained in subsequent issues (See *D. A. 87* : 119-121, *D. A. 88* : 98-102, *D. A. 89* : 105-107, *D. A. 90* : 117-120, *D. A. 91* : 30-33 and *D. A. 92* : 112-115). Pages relevant to Dhrupad are mentioned within square brackets.

I. Books and Articles with Reference to Dhrupad :

A. *English* :

Bisht, Krishna—*The Sacred Symphony. A Study of Buddhistic and Vaishnava Music of Bengal in Relation to Hindustani Classical Music*, Ghaziabad, Bhagirath Sewa Sansthan, 1986. [*passim*]

Bose, Sunil—*Indian Classical Music. Essence and Emotions*, New Delhi, Vikas Publishing House, 1990 [50, 92-94]

Bandyopadhyaya, S.—*Indian Music Through the Ages, 2400 BC to the Present Era*, Delhi, B. R. Publishing Corporation, 1985. [106-110, [*passim*]

Farrell, Gerry, *Indian Music in Education*, Cambridge, Cambridge University Press (Resources of Music Handbooks Series), 1990. [11-12, 111]

Kuppuswamy, Gowri and Hariharan, M.—*Royal Patronage of Indian Music*, Delhi, Sundeep Prakashan, 1984. [*passim*]

Mazumdar, Subhra—"Echoes of the Gharanas", in *Sunday Mail*, Vol. VI, Issue 25, August, 11, 1991 : 6-11. [*passim*]

Mukherjee, Bimal—"The Place of 'Compositions' or 'Bandish' in Raga Music", in *Journal of the Indian Musicological Society*, Vol. 21, Nos. 1-2, Jan.-Dec. 1991 : 12-22.

Narasimhan, Sakuntala—Book Review of *Senia Gharana—Its Contribution to Indian Classical Music*, by Sunita Dhar, New Delhi, Relian g

Publishing House, 1989, in *The Journal of the Music Academy*, Vol. LX, 1989 : 176–177.

Nag, Dipali—"Perfect Tuning : Hindu-Muslim Fusion Music", in *Telegraph*, Nov. 3, 1989 : 10. [*passim*]

Nayar, Sobhana—*Bhatkhande's Contribution to Music*, Bombay, Popular Prakashan, 1989. [*passim*]

Parthasarathy, T. S.—"Indian Music on the March", in *The Journal of the Music Academy*, Vol. LX, 1989 : 125-132 [128–129]

Sehgal, Sabina—"A Harmonious Return to the Roots", in *Times of India*, Dec. 11, 1989. (About Ustad Rehmat Ali Khan). [*passim*]

Sharma, Prem Lata—"The Treatment of Musical Composition in the Indian Textual Tradition", in *Journal of the Indian Musicological Society*, Vol. 21, Nos. 1-2, June-Dec. 1991 : 1-6. [*passim*]

Sinha, Purnima—*An Approach to tbe Study of Indian Music*, Calcutta, Indian Publications, 1970. [32-37]

Sohoni, S. V.—Book Review of *Tansen, Jivani, Vyaktitva tatha Krititva*, by H. N. Dvivedi, Gwalior, Vidya Mandir Prakashan, 1986, in *Journal of the Indian Musicological Society*, Vol. 20, Nos. 1-2, Jan.-Dec. 1989 : 76-79. [*passim*]

Varma, R. N.—"Bismisllah's Homage to Tansen", *Hindustan Times*, Sept. 27, 1992 : 13.

B. Hindi :

उप्रेती, जी॰ सी॰, "सादरा गायन : एक टिप्पणी", **छायानट**, अंक 61, अप्रैल-जून 1992 : 37-38। [यत्र-तत्र]

कृष्ण, श्याम, "बिहार के धनगाई घराने की संगीत परम्परा, **छायानट**, अंक 61, अप्रैल-जून 1992 : 51-54। [यत्र-तत्र]

खन्ना, जतिन्द्र सिंह, **संगीत की पारिभाषिक शब्दावली**, चण्डीगढ़, अभिषेक पब्लिशर्ज, 1991। [यत्र-तत्र]

व्यास, मदनलाल, "ख्याल गायन : बहाव, अटकाव और भटकाव", **छायानट**, अंक 61, अप्रैल-जून 1992 : 21-24। [यत्र-तत्र]

शर्मा, अमल दाश, **संगीतायन**, दिल्ली, आर्य प्रकाशन मण्डल, 1984। [167-168 एवं यत्र-तत्र]

सक्सेना, राकेश बाला, **मध्ययुगीन वैष्णव सम्प्रदायों में संगीत**, नई दिल्ली, राधा पब्लिकेशन्स, 1990। [यत्र-तत्र, देखिये अनुक्रमणिका]

सिंह, एषा, **संगीत सम्राट तानसेन**, दिल्ली, कैपिटल पब्लिशिंग हाउस, 1987। [यत्र-तत्र]

II. Books and Articles on Dhrupad :

A. English :

Bhattacharya, Bharati—"Mela sans Crowds", in *The Hindu*, April 3, 1992. (About the Dhrupad Mela, Varanasi, 1992).

Delvoye, Françoise 'Nalini'—"Bibliography on Dhrupad (VII)", in *D. A. 92* : 112-115.

Delvoye, Françoise 'Nalini'—"Tānsen and the Tradition of Dhrupad Songs in the Braj Language, from the 16th Century to the Present Day. (Abstract of a D. Litt. thesis presented to the University of Paris-III, Sorbonne Nouvelle, 1990), in *D. A. 92* : 1-6 (N. B. : the Abstract will be published again in full, in *D. A. 93* since three pages of the typescript have been missed in the present issue); Hindi Summary by the Editor : 7-11 : "तानसेन और ब्रजभाषा में ध्रुपद के पदों की परम्परा, सोलहवीं शताब्दी से आज तक" (फ्रांस्वाज़ देल्वुआ 'नलिनी') ।

Dey, Chhanda—"Delightful Dhrupad Renditions", in *Telegraph*, Jan. 1, 1992. (About the "Second Fayyazuddin Dagar Dhrupad Samaroh", 1992).

Dhaneshwar, Amarendra-Nandu—"Alaap", in *Times of India*, July 12, 1992 : 5. (Cassette-review of "Dhrupad, the Route to Bliss" by the Gundecha Bandhu, Bombay, Rhythm House Classic, Vols. 1–2).

Dhrupad Annual 1992 Vol. VII, Ed. Prem Lata Shaıma, published by the All India Kashi Raj Trust, on behalf of the Maharaja Benares Vidya Mandir Trust, Varanasi, 1992; **ध्रुपद वार्षिकी 1992,** सप्तमाङ्क (महाशिवरात्रि वि० सं० 2048), सम्पादिका, प्रो० प्रेमलता शर्मा ।

Landgarten, Ira—"Master of the Rudra Vina, Z. M. Dagar", in *Frets Magazine*, May 1981 : 22-25.

Menon, Raghava R.—"Dhrupad : Music of Devotion", in *Times of India*, Feb. 2, 1988.

Menon, Raghava R.—"Tribute to the Dhrupad of the Future", in *Times of India*, Sept. 9, 1989.

Menon, Raghava R.—"Bani as the Basis of Style", in *Times of India*, March 3, 1992. (About the "Dhrupad Samaroh", Delhi, 1992).

Misra, Susheela—"Discipline, Austerity mark the Style", in *The Hindu*, June 7, 1991.

Mukherjee, Bimal—"The Rajasthan Binkar Gharana of Jaipur", in *Journal of the Indian Musicological Society*, Vol. 22, Jan.-Dec. 1991 : 1–5.

Pratap, Jitendra—"Soulful Dhrupad by Sayeeduddin Dagar", in *Indian Express*, March 3, 1991.

Pratap, Jitendra—"On the Right Track", in *Pioneer*, March 27, 1992 : 15. (About the "Dhrupad Samaroh", Delhi, 1992).

Pratap, Jitendra—"Regal Dhrupad", in *Pioneer*, April 2, 1992. (About the "Dhrupad Samaroh", Delhi, 1992).

Pratap, Jitendra—"Western Dedication", in *Pioneer*, April 4, 1992 : 13. (About Philipe Falisse).

Pratap, Jitendra—"Scholastic Performance", in *Pioneer*, July 14, 1992 : 13. (About Vidur Malik).

Pratap, Jitendra—"Untimely Song", in *Pioneer*, Sept. 24, 1992. (About Shri Datt Sharma).

"Revival of Interest in Dhrupad", in *The Hindu*, May 31, 1991. (About the "Dhrupad Samaroh", Lucknow, April 11-12, 1991).

Sanyal, Ritwik—"The ten Lakshanas and other technical Aspects of the Dagar Tradition", in *Journal of the Sangeet Research Academy*, Vol. X, 1991 : 29-31.

Sanyal, Ritwik—"Re-viewing Sādrā", in *D. A.* 92 : 12-15; Hindi Summary by the Editor : 16-19 : "सादरा का पुनरवलोकन" (ऋत्विक सान्याल) ।

Sanyal, Ritwik—"Dhrupad News" in *D. A.* 92 : 120-121; Hindi Summary by the Editor : 122-123 : "ध्रुपद समाचार" (ऋत्विक सान्याल) ।

Sharma, Sanjula—"The Maestro of Dhrupad", *Hindustan Times* (Saturday Magazine) Sept. 3, 1992 : 1. (About Ustad Rahim Fahimuddin Dagar)

Sinha, Gayatri—"The Dagar Dynasty. The Song that never ends", in *Indian Express*, March 5, 1989.

Rao, Geeta—"Reviewing Dhrupad and Ecstasy", in *Sunday Observer*, Dec. 23, 1984. (Romila Thapar talks to Geeta Rao about India's oldest surviving musical form and what can be done to preserve Dhrupad)

Upadhyaya, Ramesh—"Veteran speaks out for his Tribe", in *The Hindu*, Sept. 11, 1992. (The noted Dhrupad vocalist, Pandit Siyaram Tiwari's account of how dearth of patronage to classical music is stifling budding talents.)

Vora, Rajiv—"A Time-worn Tradition", in *The Economic Times*, April 13, 1992. (About the "Dhrupad Samaroh", Delhi, 1992)

Wadhera, Prakash—"Partaking of the Spiritual Bliss of Dhrupad", in *Sunday Observer*, April 5, 1992. (About the "Dhrupad Samaroh", Delhi, 1992)

Wadhera, Prakash—"When Raga flows out in its Purity", in *The Hindu*, May 3, 1991. (About Bahauddin Dagar and C. Naringrekar)

Widdess, Richard—"Buddhist Dhrupad ? *Caryā* in Nepal", in D. A. 92 : 85-105; Hindi Summary by the Editor : 106-111 : "बौद्ध ध्रुपद ? नेपाल में 'चर्या' " (रिचर्ड विडेस)।

B. Hindi :

अग्रवाल, रामनारायण, "ध्रुवपद-गायन परम्परा को जीवन्त बनाने की अवश्यकता, छायानट, अंक 21, अप्रैल-जून 1982 : 60-64।

उपाध्याय, आदिनाथ, "ध्रुपद का वैशिष्टय एवं उसकी लोकप्रियता: एक प्रासंगिक विवेचन", संगीत, दिसम्बर 1992 : 24-28।

द्विवेदी रमाकान्त, "ध्रुपद-गायन में कानपुर के समीप्रवर्ती ग्रामीण क्षेत्र की उपलब्धियाँ", in *D. A. 92* : 41-63; English Summary by the Editor 64-66 : "The Achievements of the Rural Areas adjoining Kanpur in the Singing of Dhrupad", by Rama Kant Dwivedi.

बैनर्जी, इतु, 'बंगाल में ध्रुपद का आरंभ और प्रसार" in *D. A. 92* : 75-80; English Summary by the Editor : 81-84 : "The Introduction and Dissemination of Dhrupad in Bengal", by Itu Banerjee.

शर्मा, प्रेमलता, "ध्रुपद में छन्द-I", in *D. A. 92* : 116-119।

शर्मा, 'प्रेमलता, "सम्पादकीय", in *D. A. 92* : 124; Editor's Note : 125 : by Prem Lata Sharma.

सिंह, दीप्ति, "क्रमिक-पुस्तक मालिका में सङ्कलित ध्रुपदों का विश्लेषण" in *D. A. 92* : 20-38; English Summary by the Editor : 39-40 : "An Analysis of the Dhrupad Texts compiled in Kramik-Pustak-Malika", by Deepti Singha.

सिंह, समर बहादुर, "ध्रुवपद : तब और अब", छायानट, अंक 61, अप्रैल-जून 1992 : 15-20।

सिंहा, भाषा, "ध्रुपद की वर्तमान स्थिति—आधुनिक शिक्षण-संस्थाओं के संदर्भ में" in *D. A. 92* : 67-72; English Summary by the Editor : 73-74 : "The Present State of Dhrupad : in the Context of Modern Educational Institutions", by Bhasha Sinha.

DISCOGRAPHY WITH A REVIEW BY DR. WIDDESS

RITWIK SANYAL

Recording done or released in 1991-92

(a) INDIA

By Music Today as Cassette & CD

— In Maestro's Choice Series
Asad Ali Khan
N. Zahiruddin and F. Wasifuddin Dagar

— In Ragamala Series
Gundecha Brothers

— For EMI
Nasir Aminuddin Dagar

(b) ABROAD

— In Switzerland CD by Jecklin
R. Fahimuddin Dagar
N. Zahiruddin & F. Wasifuddin Dagar

— In America CD
Bahauddin Dagar (rudra vīna)

— In Germany
Vidur Mallik.

The following series has been reviewed by Dr. Richard Widdess of University of London, London. The review is an excerpt taken from the "British Journal of Ethnomusicology", No. 1, London, 1992.

Dagar Duo : Raga Behag. 1990. Jecklin-Disco JD 642-2. Jecklin Musikhaus, 8024 Zürich, Switzerland. One CD, 75'13". Notes by Peter Pannke.

Masters of raga : the King of Dhrupad : Ram Chatur Mallik in Concert. 1988. Wergo SM 1076-50. Wergo Schallplatten GmbH, Mainz, Germany. One CD, 60'33". Recordings by Gottfried Düren, notes by Peter Pannke.

Masters of tala : Pakhawaj solo Raja Chatrapati Singh. 1989. Wergo SM 1075-50. Wergo Schallplatten GmbH, Mainz, Germany. One CD, 58'19". Recordings by Gottfried Düren, notes by Peter Pannke.

Ustad R. Fahimuddin Dagar : Raga Kedar. 1990. Jecklin-Disco JD 635-2 Jecklin Musikhaus, 8024 Zürich, Switzerland. One CD, 79′44″. Notes by Peter Pannke.

Zia Mohiuddin Dagar, rudra vina : Raga Yaman. NI 5276. Nimbus Records, Wyastone Leys, Monmouth. One CD, 70′11″. Notes by Joep Bor.

Despite the prevalent perception of *dhrupad* as the oldest, most profound, most sacred genre of North Indian classical music, the number of easily-available commercial recordings on which one might base an appreciation of the style could until recently be numbered on the fingers of one hand. Apart from one recording of Ram Chatur Mallik issued by Playasound (*Musiques de l' Asie traditionelle vol. 9*, PS 33513), they all reflected the style of dhrupad cultivated by the distinguished and extensive Dagar family, though only four members—the Elder and Younger Dagar brothers—were represented. Since the first recordings were made, in the 1960s and '70s, one of each of these pairs of brothers has passed away, but a number of cousins and sons have emerged, as have several members of Ram Chatur Mallik's family. It is therefore good to be able to welcome another handful of dhrupad recordings, recently issued on CD, which represent the extended Dagar family and other musicians, and feature the instruments used in dhrupad as well as the vocal tradition.

The "Dagar Duo" featured on Jecklin-Disco JD 642-2 comprise the surviving member of the Younger Dagar Brothers, Nasir Zahiruddin Dagar, singing with his nephew Wasifuddin. The latter gave his first public performance shortly before his father died in 1989, and it is excellent to hear him developing into a mature artist, though he is, not surprisingly, strongly influenced by his uncle. The raga and composition are well-loved items of the Dagar repertory sung with an attractive freshness. The accompanying notes provide an introduction to the music and the song-text, but the rāga-outline and translation are questionable.

Two other branches of the Dagar family can also now be heard. Rahim Fahimuddin Dagar is a cousin of the (former) Elder and Younger brothers; although a formidable singer, his interests lie equally in theoretical and spiritual aspects of the tradition, and his public appearances are rare. It is remarkable to hear this devout Muslim musician chant, as he does on this recording, Sanskrit invocations before starting to sing. After a monumental ālāp, in which the singer takes some time to warm up, he allows us to compare two compositions in the same rāga but in different tālas, Cautāl and Dhamār—singing the latter very slowly,

as is the custom in the Dagar tradition. Peter Pannke's notes include an interview with the musician : in principal an excellent idea which other CD producers could well emulate, though in the present case many of the ideas expressed should be taken with a pinch of salt.

Another branch of the Dagar family is represented on the Nimbus label by the late Zia Mohiuddin Dagar, the only Dagar of his generation to specialise in the rudra vīṇā (a stick-zither of impressive size, sonority and antiquity). When Mohiuddin Dagar died in 1990, an indifferent Indian LP was the only recording of his music commercially available, so Nimbus Records performed a greater service to the musical world than they could have foreseen when they made this fine recording in the last few weeks of his life. Mohiuddin's playing was unsurpassed for sheer beauty of tone and control of the slow glissando that he made the corner-stone of his style; the CD, in which he plays ālāp, joṛ and jhālā in rāg Yaman, captures these qualities to perfection. Joep Bor's illustrated notes on the rudra viṇā add significantly to the meagre documentation of this neglected instrument.

Wergo's issue of Ram Chatur Mallik is, alas, another unrepeatable historic recording; both Mallik himself and the *pakhāvaj* (double-conical drum) accompanist Purushottam Das were in their 80s when the recording was made, both were products of traditional patronage systems (at least one of which no longer functions), and both have passed away since the CD was released. Mallik was one of the last Indian musicians to have been employed as a court musician (at Darbhanga in northern Bihar); Das was trained as a temple musician at Nathdwara in Rajasthan, where he returned on retiring from a career as a concert artist and teacher. Both were indisputably in the "great masters" category, though neither earned the public adulation lavished on more fashionable artists. Fortunately the Mallik family is at least as extensive as the Dagar, and several members of it are outstanding performers; the latter include Ram Chatur's nephew Abhay Narayan, who supports him in this recording.

Three rāgas and three tālas are included on the disc, though not every item is complete, presumably on account of time constraints. The performance was a live concert in India, and gains considerably in interest from the occasional interjections from the audience and remarks addressed to the audience by the musicians. Would that more recordings of Indian music avoided the hermetically sealed environment of the studio and showed the music in its natural habitat.

Listening to this recording (in every way superior to the earlier Playasound LP) one realizes that the accepted image of dhrupad as long, slow, restrained, meditative, mystical, and performed by perfectionists, is

based entirely on experience of the Dagar style. None of these adjectives applies to the more rugged "Darbhanga" style of dhrupad. Although there are moments of tenderness and beauty, the glory of this style is the excitingly athletic rhythmic variations performed in the faster tāls—particularly dhamār, sung much faster than in the Dagar tradition—which lose nothing in this recording despite the performers' ages. Even the contemplative ālāp has a powerful rhythmic drive. Connoisseurs of Indian music may recoil from the powerful vocal delivery—all other singers sound effete by comparison with Darbhanga singers!—but this style of of voice production must have been the norm in the pre-microphone era, so often held up as a Golden Age (one hears, for example, of singers practising on the beach, singing into the waves to body-build their voices). Peter Pannke's informative notes include historic photographs, song-texts and translations; it is only unfortunate that, despite the affectionate detail devoted to Ram Chatur Mallik, virtually no information is given about Purushottam Das This disc is a highly significant addition to the documentation of Indian music, and one that is likely to remain unique.

Raja Chatrapati Singh is a very different pakhāvaj player. Heir to to a small principality in Central India, and an expert on chess, wrestling and astrology as well as music (in Indian terms he is *vicitra-citta*, "of variegated mind"), he has become well-known both as an accompanist of the Dagar brothers, and as a pakhāvaj soloist. In this latter role, to which Wergo's recording is devoted, his formidable intellectual and musical powers are combined. Sanskrit technical treatises are full of complex additive tālas that are seldom heard today except as *tours de force*, but that is what this recording is, with renderings of Lakṣmītāl (18 beats per cycle), Kṛṣṇatāl (20 beats), Brahmatāl (14 beats) and Thā Cautāl (24 beats). Singh's playing is brilliant, incisive and never dull; and the musical interest is considerably enhanced by the attractive *lehrā* melodies played by the accompanists. A curious feature of the performance is the use of a bell to play a rhythmic ostinato that is considerably more complex than the basic structure of the tāl. The Raja's inventiveness has perhaps gone beyond traditional models in this as in certain other respects; his is a highly original musical mind, capable of finding new possibilities within established conventions. Who says there is no scope for innovation in the dhrupad tradition ?

All these CDs are welcome additions to a hitherto limited documentation of dhrupad and related forms, and one is grateful to their producers, particularly Peter Pannke and Joep Bor, for devoting their energies to this cause. Now that a "dhrupad revival" is under way in India, one hopes it will not be another twenty years before the next handful of recordings becomes available.

DHRUPAD NEWS

RITWIK SANYAL

Festivals

1. **Varanasi Feb. 92-March 92** : The 18th All India Dhrupad Mela was held at Tulsi Ghat, Varanasi on 29th February, 1st and 2nd March 1992. The historical Mela, the only one in the country, concluding on the Shivratri day, has maintained the quality and sanctity of dhrupad music attracting budding dhrupadiyas and also the well-known and veteran performers of national and international reputation. The Festival is a non-conmercial one and the musicians come with good will and love for propagating this pristine art-music. The participants were : Pt. Siyaram Tiwari, Pt. Vidur Mallik, Raja Chhatrapati Singh, Ud. Sayeeduddin Dagar, Dr. Ritwik Sanyal, Pawar Bandhu, Pt. Gopal Krishna, Yvan Trunzler, Pt. Jyotin Bhattacharya, Dr. Rajeshwar Acharya, Nirmalya Dey, Swami Pagaldas, Kum Sulabha Chourasia and Kum Sombala Satle (jugalbandi), Manoj Sarraf and Afzal Khan (jugalbandi), Ashok Tagore, Sekhar Halder, Chanchal Bhattacharya, Arun Bhattacharya, Ram Kishore Das, Nilmadhab Sinha, Akhilesh Gundecha, Praveen Arya, Kum Chitrangada, Dr. Rajbhan Singh, Ratanlal, Rajendra Agle, Gouri Shankar, Bacchalal Mishra, Raghubir Mallick, Tribhuwan Upadhyaya, Ramakant Pathak, Rajkhushi Ram, Saket Maharaj, Ramji Upadhyaya, Rajkumar Jha, Ravishankar Upadhyaya, Dinesh Prasad, Swapan Kumar Sinha, Tarun Krishna Das, Radha Govind Das, Gopal Sarkar, Rajesh Kumar Sharma, Dvipendra Kumar Singh, Rajiv Narayan Pathak, Sacchidand Soni, Bhubaneshwar Tiwari, Chandrasekhar Singh, Jagadamba Pandey, Vijayram Das, Gunindra Mukherji and Santosh Kumar Mishra.

2. **New Delhi March 92** : Dhrupad Samaroh was held at Kamani Auditorium, New Delhi on March 20-22, 1992 under the auspices of Dhrupad Society and Bank of America. The performers were rudra-vina players Ud. Asad Ali Khan and Shamsuddin Faridi and vocalists Kaberi Kar, Ud. Sayeeduddin Dagar, Pt. Siyaram Tiwari, Ud. Fahimuddin Dagar and the pakhawaj accompanists Gopal Das, Totaram Sharma, Ram Kishore Das and L. N. Pawar.

3. **Bombay, Oct 92** : 'Barsi'—a three day dhrupad samaroh was held in Bombay in memory of Late Ud. Zia Mohiuddin Dagar on Oct. 1-3, 1992 at the Nehru Centre. The fest was sponsered by Ziauddin Dagar

Memorial Trust, Nehru Centre and Dhrupad Gurukul. The musicians were Uday Bhawalkar (vocal), Pushparaj Koshti and Bahauddin Dagar (surbahar & rudra veena duet), Dr. Ritwik Sanyal (vocal) and Ud. Zia Fariduddin Dagar (vocal). A lecture demonstration by Dr. Ritwik Sanyal on Sādhāraṇi gīti and dhrupad was held on the last day. Accompaniment on the pakhawaj was provided by Manik Munde and Latpate Maharaj.

4. Jaipur, Oct. 92. The 10th Behram Khan Dagar Dhrupad Samaroh was held in Jaipur at Ravindra Manch on 16-18 Oct. 1992 under the auspices of Dhrupad Society. The musicians were Ud. Fahimuddin Dagar, Ud. Sayeeduddin Dagar and Ud. Zahiruddin Dagar and Wasifuddin Dagar (jugalbandi). Pakhawaj accompaniment was provided by Mohan Shyam Sharma and Dal Chand Sharma.

5. Jaipur, Nov 92. 'Barsi' samaroh in memory of Late Ud. Zia Mohiuddin Dagar was held in Jaipur at Ravindra Manch (upper Hall) on Nov. 25-28, 1992 under the auspices of Academy of Performing Arts. The musicians were Kum. Sombala Satle and Kum. Sulabha Chourasia (jugalbandi-vocal), Pushparaj Koshti (Sitar), Umakant and Ramakant Gundecha (vocal), Dr. Ritwik Sanyal (vocal), Uday Bhawalkar (vocal), Pt. Chandra Sekhar Naringrekar (surbahar), Bahauddin Dagar (rudra vina) and Ud. Zia Fariduddin Dagar (vocal) accompanied by his disciples Afzal Khan and Manoj Sarraf. Pakhawaj accompaniment was provided by Manik Munde with all the musicians.

Other Activities

The Gundecha brothers performed under the auspices of SPIC-MACAY at Rajkot (20.1.92), Junagadh (21.1.92), Bhavnagar (22.1.92), Ahmedabad (23.1.92), Anand (25.1.92), Ballabh Vidyanagar (26.1.92), Valsad (27.1.92), Surat (28.1.92), Baroda (29.1.92), Vishakhapatanam (5.2 92), Indore (7.9.92), Delhi (23.9 92), Lakhimpur Kheri (24.9.92), Varanasi (26.9.92) and Kanpur (28 9.92) They also performed at Bharatiya Vidya Bhavan, Bombay (2.6.92), Abhivyakti, Indore (12.7 92), Sursagar and Welcome group, Bangalore (22 8.92), Shri Tyagraja Festival, Tirupati (27.8.92), Malwa Utsav, Indore (6.9.92), Inaugural function of Bhopal Doordarshan, Bhopal (20.10.92), Nehru Centre, Bombay (23.10.92) and Swami Vivekananda Jayanti-Ramakrishna Mission, Calcutta (12.1 93).

Dr. Ritwik Sanyal conducted a 4 day dhrupad workshop at the Kala Academy, Panaji, Goa from 8-12 October 1992. The workshop concluded with a dhrupad performance on the 12th. Pakhawaj accompaniment was provided by Maruti Kurdikar.

A concert in memory of Late Pt. Ram Chatur Mallik was held in Delhi on 11th January 1993 under the auspices of Max Mueller Bhavan and Gandharva Mahavidyalaya. The musicians were vocalists Vidur Mallik, Abhay Narayan Mallik & Prem Kumar Mallik. Pakhawaj accompaniment was provided by Ramji Upadhyaya. The singers were introduced by Peter Pannke.

Dhrupad news from Abroad

Dhrupad came into focus in the Festival of India held in Germany by performances of the Gundecha Brothers, accompanied by Shrikant Mishra on the pakhawaj, as well as by performances of Abhay Narayan Mallik accompanied by his son Sanjay Kumar and Uday Kumar Mallik on pakhawaj, in major German cities of Damstard, Berlin, Stuttgart, Tubingen, Nürenburg, Apfenbach, Manheim and Frankfurt from 22.2.92 to 12.3.92. The Gundecha Brothers also performed at the Indo-Norwegian Society at Oslo on 14.3.92.

Uday Bhawalkar taught dhrupad at the World Music Department of the conservatory of Rotterdam, Holland for the year 1991-92. He also participated in the "parampara" festival held in Berlin in March 92. Vidur Mallik along with his sons Prem Kumar, Ram Kumar and Anand Kumar also performed in the festival. At the festival site, in the "House of World Cultures" in Berlin, an exhibition was put up on the "Masters of Raga", in which Dhrupad artists took a major part. A catalogue of the exhibition has been published.

Uday Bhawalkar gave concerts and workshops in many places in France and Spain. Vidur Mallik and his sons went on a European tour leading them to Belgium, Holland, Austria, Switzerland and Italy. It was so successful that it will be repeated in 1993.

Dr. Ritwik Sanyal, under the auspices of the British Academy, was invited during May/June 1992 by the Centre of Music Studies, School of Oriental and African Studies, University of London to teach Dhrupad and complete the Dhrupad Book Project in collaboration with Dr. D. R. Widdess of University of London. He also performed at the City College of Music, Leeds, University of London, London, Burton-in-Kendal, Cambridge and Findhorn Foundation, Scotland. He also conducted several workshops during his 2 month stay (May/June 1992).

Ud. N. Zahiruddin and F. Wasifuddin Dagar gave Lec-Dems and concerts in Japan from June-August 92 and in Thailand in Sept. 92.

In the month of December 1992, N. Zahiruddin Dagar and F. Wasifuddin Dagar, Pt. Siyaram Tiwari and Ud. Asad Ali Khan performed in Bangladesh.

Ud. Nasir Aminuddin Dagar and Ud. Asad Ali Khan toured England and Holland during Oct.-Dec. 1992.

Miscellaneous

a. *Awards*

(i) Hafiz Ali Khan Award to Nasir Aminuddin Dagar 1991.

(ii) Tansen Award of Delhi by NCO to Nasir Zahiruddin Dagar.

(iii) Sangeet Natak Akademi 1991 Award to Nasir Zahiruddin Dagar.

b. Music score for the T. V. Serial 'Chanakya' on Doordarshan by Sayeeduddin Dagar.

c. AIR Professor Emeritus status was given to Fahimuddin Dagar.

ध्रुपद समाचार

(फरवरी ९२ से मार्च ९३ तक)

ऋत्विक सान्याल

[सम्पादिका-कृत सार संक्षेप]

ध्रुपदसमारोह

१—**वाराणसी** :—१८ वाँ अखिल भारतीय ध्रुपद मेला महाराजा बनारस विद्या-मन्दिर न्यास की ओर से तुलसीघाट, वाराणसी पर २९ फरवरी से २ मार्च १९९२ तक सम्पन्न हुआ।

२—**नई दिल्ली** :—कमानी ऑडिटोरियम नई दिल्ली में मार्च २०-२२/१९९२ को ध्रुपद सोसाइटी और बैंक ऑफ अमेरिका के तत्त्वावधान में सम्पन्न हुआ।

३—**बम्बई** :—स्वर्गीय उ० ज़ियामोहिउद्दीन डागर की स्मृति में नेहरू-सेन्टर में 'बरसी' के रूप में १-३ अक्तूबर ९२ को ध्रुपदसमारोह सम्पन्न हुआ।

४—**जयपुर** :—दशम बहरामखाँ डागर समारोह रवीन्द्रमञ्च, जयपुर में १६-१८ अक्तूबर ९२ को सम्पन्न हुआ।

५—**जयपुर** :—स्व० उ० ज़ियामोहिउद्दीन डागर की स्मृति में बरसी समारोह रवीन्द्रमञ्च में २५-२८ नवम्बर ९२ को किया गया।

अन्यान्य क्रियाकलाप

SPIC-MACAY की ओर से गुन्देचा बन्धुओं का राजकोट, जूनागढ़, भावनगर, अहमदाबाद, आणन्द, वल्लभ-विद्यानगर, वलसाड, सूरत, बड़ोदा, विशाखापत्तनम्, इन्दौर, दिल्ली, लखीमपुर-खेरी, वाराणसी और कानपुर में गायन हुआ। अन्य अनेकों स्थानों पर भी आप दोनों का गायन हुआ। डॉ० ऋत्विक सान्याल ने गोआ में पनाजी-स्थित कला अकादमी में ८-१२ अक्तूबर ९२ में एक चार दिन की ध्रुपद-शाला सञ्चालित की।

दिल्ली में स्व० पं० रामचतुर मलिक की स्मृति में ११ जनवरी ९३ को मैक्समूलर भवन और गान्धर्व महाविद्यालय की ओर से एक ध्रुपदगान-गोष्ठी का आयोजन किया गया।

विदेशों से ध्रुपद समाचार

जर्मनी में भारत महोत्सव के अन्तर्गत ध्रुपद को प्रमुख भूमिका मिली। प्रयोक्ता थे गुन्देचा बन्धु, पखावज-सङ्गति श्रीकान्त मिश्र ; अभय नारायण मल्लिक, पखावज संगत उदय कुमार मलिक।

उदय भवालकर ने रॉटरडाम, हॉलैन्ड में स्थित कन्ज़र्वेटरी में १९९१-९२ में ध्रुपद की शिक्षा दी। मार्च ९२ में बर्लिन में सम्पन्न 'परम्परा' समारोह में भी आपका गायन हुआ। वहीं पर विदुर मल्लिक तथा उनके पुत्रों प्रेम कुमार, राम कुमार और आनन्द कुमार का भी गायन हुआ।

उदय भवालकर ने फ्रान्स और स्पेन में कई स्थानों पर गायन प्रस्तुत किया और कार्यशालायें सम्पन्न कीं। विदुर मल्लिक और उनके पुत्रों ने योरोप के दौरे पर कई देशों का दौरा किया, जो कि इतना सफल रहा कि १९९३ में दोहराया जायेगा।

डॉ० ऋत्विक् सान्याल को ब्रिटिश एकेडमी के तत्त्वावधान में मई-जून ९२ में School of Oriental and African Studies, लन्दन विश्वविद्यालय के सङ्गीत केन्द्र द्वारा आमन्त्रित किया गया। आपने वहाँ ध्रुपद का अध्यापन किया, और डॉ० डी० आर० विड्डेस् के साथ मिलकर ध्रुपद पर पुस्तकलेखन का कार्य पूरा किया। लन्दन में और स्कॉटलेण्ड में कई स्थानों पर आपका गायन हुआ।

ना० ज़हीरुद्दीन और फ़ै० वसीफ़ुद्दीन डागर ने जून-अगस्त ९२ में जापान में और सितम्बर ९२ में थाइलेण्ड में सोदाहरण व्याख्यान दिये। ना० ज़हीरुद्दीन डागर, फ़ै० वसीफ़ुद्दीन डागर, पं० सियाराम तिवारी और उ० असद अली खाँ ने बंगलादेश में गायन-वादन प्रस्तुत किया।

उ० नासिर अमीनुद्दीन डागर एवं उ० असदअली खाँ ने अक्टूबर-दिसम्बर ९२ में इंग्लैन्ड और हॉलेन्ड का दौरा किया।

प्रकीर्ण

(क) **सम्मान :—**

१—१९९१ का हाफ़िज़अली खाँ सम्मान नासिर अमीनुद्दीन खाँ डागर को।
२—दिल्ली का तानसेन-सम्मान ना० ज़हीरुद्दीन डागर को।
३—संगीत नाटक अकादमी का १९९१ का सम्मान नासिर ज़हीरुद्दीन डागर को।

(ख) दूरदर्शन-सीरियल 'चाणक्य' के लिये सङ्गीत सईदुद्दीन डागर द्वारा।

(ग) आकाशवाणी का एमरेटस प्रोफ़ेसर पद फ़हीमुद्दीन डागर को।

१९९१-९२ में ध्वन्यङ्कन अथवा उसका विमोचन

(क) —**भारत में**—Music Today द्वारा कैसेट् और Compact disc पर—

—Maestro's choice series—असद अली खाँ, ज़हीरुद्दीन और फ़ै० वसीफ़ुद्दीन डागर।

—रागमाला series में—गुन्देचाबन्धु

—EMI के लिये—ना० अमीनुद्दीन डागर

(ख) विदेशों में—

—स्विट्ज़रलैण्ड में 'जैकेलीन' द्वारा कम्पेक्ट डिस्क—र० फ़हीमुद्दीन डागर ना० ज़हीरुद्दीन और फ़ै० वसीफ़ुद्दीन डागर

—अमेरिका में C. D.—
बहावुद्दीन डागर, (रुद्रवीणा)

—जर्मनी में—
विदुर मल्लिक

EDITORIAL

The present number embodies the continuation of some items as well as the addition of some new ones. The article on *Kitab-i-Nauras* is a continuation of the study of Persian sources on *dhrupad.* Similarly, the analysis of the texts of compositions compiled in *Rāga-Vijñāna* is a continuation of the study of song texts initiated with *M'ārifunnaghamat* and carried on with *Kramik Pustak Mālikā.* The article on the *tāla* aspect of the Dagar tradition carries forward our studies of that tradition. The edited and translated version of a Bengali work on the Vishnupur tradition highlights many facets of oral history and opens many areas for further research, such as---what would have been the form of *dhrupad* six hundred fifty years ago that was brought to Bengal by Swami Satyanand ? It must have belonged to the period preceding Man Singh Tomar. Similarly, what was the local impact on this imported musical corpus ? The role of imagination in oral history also gets underlined in this account. The impact of the preferences of patrons on values in musical performance is another interesting aspect of this history. The article on the adaptation of *dhrupad aṅga* on *sitār* opens further an area of study which was initiated in the first number of 1986. A debate on the propriety of excluding *sitār* from Dhrupad Festivals has been initiated incidentally. The completion of the article on *Chanda* envisaged in this number has had to be postponed to the next number due to unavoidable circumstances.

We look forward to the continuation of ongoing studies and initiation of new areas.

सम्पादकीय

(हिन्दी रूपान्तर)

प्रस्तुत अङ्क में कुछ नये लेखों के साथ पिछले अङ्क के क्रमिक लेखों की अगली कड़ियाँ दी गई हैं। 'किताब इ नौरस'—शीर्षक वाला लेख ध्रुपद के पारसी स्रोतों के अध्ययन वाले लेख की ही अगली कड़ी है। उसी प्रकार 'राग-विज्ञान' में संकलित पदों का विश्लेषण भी 'मारिफ़ुन्नग़मात' के गीत-पदों के अध्ययन से आरम्भ हुए एवं 'क्रमिक-पुस्तक-मालिका' के पदों के विश्लेषण से आगे बढ़े लेख की अगली कड़ी है। डागर परम्परा के ताल-पक्ष विषयक लेख में हमारा उसी परम्परा का अध्ययनात्मक क्रम आगे बढ़ा है।

विष्णुपुर घराने के विषय में उपलब्ध एक बंगला पुस्तक में से प्रासङ्गिक विशेषोपयोगी अंशों का सम्पादित हिन्दी रूपान्तर मौखिक परम्परा से प्राप्त इतिहास के अनेक पहलुओं पर प्रकाश डालता है और इस दिशा में आगे के शोधकार्य के क्षितिज खोलता है, उदाहरणार्थ :—प्रायः साढ़े छह सौ वर्ष पहले स्वामी श्री सत्यानन्द द्वारा बंगाल में लाये गये ध्रुपद का क्या स्वरूप रहा होगा? वह अवश्य ही मानसिंह तोमर से पहले के समय का ध्रुपद रूप रहा होगा। बाहर से लाई हुई उस नई संगीत विधा पर उस समय क्षेत्रिय प्रभाव क्या पड़ा होगा? इस सन्दर्भ में, मौखिक परम्परागत इतिहास में कल्पना की भूमिका पर भी ध्यान आकर्षित होता है। इस इतिहास का और एक रुचिपूर्ण पक्ष है कि संगीत-प्रयोग में सांगीतिक मूल्यों पर संगीत प्रयोक्ताओं के संरक्षकों की अभिरुचियों का क्या प्रभाव पड़ता होगा।

ध्रुपद अंग को सितार पर उतारने या अपनाने के प्रयोगों पर आधारित लेख उसी दिशा में आगे अध्ययन के क्षितिज खोलता है जो अध्ययन हमारे प्रथम (१९८६ के) अङ्क में प्रारम्भ किया गया था। प्रस्तुत लेख में प्रसङ्गतः ध्रुपद-समारोहों में सितार को शामिल न किये जाने के औचित्य-अनौचित्य पर चर्चा प्रारम्भ कर दी गयी है।

'छन्द'—विषयक लेख को इस अङ्क में आगे बढ़ा कर पूर्ण किया जाना अपेक्षित था किन्तु किन्हीं अपरिहार्य कारणों से इस बार वह सम्भव न हो सका; आगामी अङ्क में वह किया जायेगा।

हम आशा करते हैं कि इसी क्रम से पहले प्रारम्भ हो चुके हुए अध्ययन आगे बढ़ते रहेंगे, एवं नई विधायें, नये क्षेत्रों में अध्ययन प्रारम्भ होता रहेगा।

OUR CONTRIBUTERS

हमारे निबन्ध-लेखक

1. Bandyopadhyaya, Satya Kinkar (Late), a well-known figure of the dhrupad tradition of Vishnupur. Author of several books in Bengali like "The Real History of Vishnupur Gharana" from which edited extracts have been presented in this number, and "*Rāga Abhijñāna*"; passed away in 1980.

२. चक्रवर्त्ती इन्द्राणी—पी० एच० डी० (वाद्य संगीत/संगीत शास्त्र), एम० म्यूज (सितार), संगीत प्रभाकर (सितार), जर्मन भाषा में डिप्लोमा, सितार की उच्च शिक्षा स्व० प्रो० लालमणि मिश्र तथा पद्मभूषण प्रो० देवव्रत चौधरी से, शोध निर्देशन प्रो० प्रेमलता शर्मा से; 'स्वर और रागों के विकास में वाद्यों का योगदान' तथा 'संगीत मंजूषा' नामक ग्रन्थों का प्रकाशन, Music—Its Methods and Techniques of Teaching in Higher Education नामक ग्रन्थ का सम्पादन, ३० शोध पत्रों का प्रकाशन, एशिया तथा यूरोपीय देशों में संगीत पर भाषण/सितार के प्रदर्शन हेतु यात्रा, अनेक विश्वविद्यालयों में सोदाहरण व्याख्या प्रस्तुत, रेडियो तथा दूरदर्शन में 'ए' ग्रेड कलाकार, राग 'देवविभा' का निर्माण, यू० जी० सी० तथा संगीत नाटक अकादमी द्वारा प्रदत्त अनुदान से विभिन्न शोध-योजना पर कार्य, विश्वविद्यालय अनुदान आयोग की कमिटियों की सदस्या, अनेक विश्वविद्यालयों की विभिन्न कमिटियों की सदस्या, हि० प्र० वि० विद्यालय की विद्वत् सभा, डीन्स् कमिटि, कोर्ट तथा कार्य-कारिणी समिति (executive council) की सदस्या, वर्त्तमान में हिमाचल विश्वविद्यालय, शिमला में प्रोफेसर, अध्यक्ष तथा अधिष्ठाता के रूप में कार्यरत।

3. Dr. (Mrs.) DELVOYE FRANCOISE 'NALINI' is a French indologist from Sorbonne University, Paris. After completing a critical edition and a French translation of the *Bhaṁvar Gīt* of Nanddās (Ph. D., 1976), she started to do research on Dhrupad from an historical and literary point of view. She has been awarded a D. Litt. degree for her dissertation (in French) on "Tānsen and the Tradition of Dhrupad Songs in Braj, from the 16th Century to the Present Day" (May 1991). An English version of this work, to be published in India, is in preparation. She is presently continuing work on Indo-Persian sources on Indian music (in collaboration with Prof. Shahab Sarmadee), along with the compilation and

editing of court-musicians' repertoires from manuscript sources (in collaboration with Prof. Prem Lata Sharma).

Present Postal Address : c/o Centre for Human Sciences,
Cultural Section of the French Embassy
2, Aurangzeb Road
NEW DELHI 110 011 INDIA

Telephone (Res.) : 463 42 84.

4. Sanyal, Ritwik, M. A. Philosophy, (Bombay University) and M. Mus. (Vocal Music, B. H. U.), Ph. D. (B. H. U.), Lecturer in Vocal Music, Faculty of Performing Arts, B. H. U. Has had intensive training in Dhrupad in the Dagar tradition from Ud. Zia Mohiuddin Dagar. Has participated in almost all Dhrupad festivals held in the country at various places during the last sixteen years. Has also given performances abroad and conducted workshops on Dhrupad in Austria and U. K. Author of 'Philosophy of Music' and 'Hindu Music'. Address—M 5/6, Manas Mandir Colony, Varanasi-221 005.

५. सिंह, दीप्ति—काशी हिन्दू विश्वविद्यालय से गायन में १९८३ में एम० म्यूज़० और १९९० में डी० म्यूज़० उपाधि प्राप्त। वर्तमान पता—द्वारा प्रो० प्रेमलता शर्मा 'आम्नाय' २०९/१, करौंदी, वाराणसी-२२१००५।

6. Widdess, Richard M. A., Ph. D., School of Oriental and African Studies, University of London. Has conducted serious research on the treatment of rāgas in Saṅgita Ratnākara, the Kudimiyamalai inscription, is deeply interested in Dhrupad. Author of several books and research papers. Director of a Research Project on *Charyā-gāna* in Nepal.

School of Oriental and African Studies, University of London, Thornhaugh Street, Russell Square, London WCIH O×G (U. K.).